

٢٠٠٢



المكتبة السينمايية

مهرجان القراءة للجميع / مكتبة الأسرة

د. مدكور ثابت



الهيئة السورية  
المصانة للكتاب

كيف تكسر الإيهام فى الأفلام؟

١- الإيهام التعاقدى ٢- اللا إيهام





**كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟**



# كيف تكسر الإيهام فى الأفلام؟

## ١ - الإيهام التعاقدى / اللا إيهام

ملحق بالكتاب نماذج لعشر سنوات  
من امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

د. ملكور ثابت



**مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢**

**مكتبة الأسرة**

**برعاية السيدة سوزان مبارك**

**(المكتبة السينمائية)**

**الجهات المشاركة:**

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

**كيف نكسر الإيهام في الأفلام**

**الإيهام التعاقدى اللا إيهام**

د. مذكور ثابت

الغلاف

والإشراف الفنى:

**الفنان: محمود الهنڊى**

**الإخراج الفنى والتنفيذ:**

**صبرى عبد الواحد**

المشرف العام:

**د. سمير سرحان**

---

## على سبيل التقديم:

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبا في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى، وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف نروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالا جماهيريا رائعا على الموسوعات التى أصدرتها.. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكانا هذا العام فى «مكتبة الأسرة».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة: **سوزان مبارك**..

**د. سمير سرحان**

---





**المؤلف والكتاب**  
**مذكور ثابت**  
**ومسيرة إبداع المعاصر والعسير**  
**أو**  
**دياكتيك الفرجة عند مذكور ثابت**  
**( سبق الإلهام على الإلهام فى كل عمل فنى )**

**مقدمة بقلم : جلال الجيمى**

تعد سنوات الستينات بمثابة عقد فريد فى تاريخ الثقافة والفنون المعاصرة .  
ففى القصة والشعر والسينما والمسرح والفنون التشكيلية كان ثمة جيل مصرى جديد قد  
شرع يقدم أزهاره .

كانت الستينات المصرية سنوات حائرة قلقة لكتها خصبة ، فالحياة تتطور وتتخذ صورا  
جديدة ، والجيل الجديد لم يعد قانعا بما يقدم من الفن والأدب . وأخذ يطرح أسئلته الخاصة  
عن النظرية السياسية وعن هدف الأدب وعن الشكل الجمالى للفن .

وكانت هموم التجديد فى الفن انعكاسا للتجديد والتطور الذى يجرى فى الحياة والمجتمع  
ويبحث عن صور أكثر ملاءمة فى التعبير عنه ، والجيل الذى شب فى أحضان يوليو ١٩٥٢ لم  
يعد قانعا بالأنماط والمقولات واللافتات التى تربى فى ظلها .

وفى مجال السينما كان المعهد الذى نشأ لتوّه هو البوتقة التى اختمرت فيها الأشكال  
السينمائية الجديدة حيث بدأ جيل جديد تمرده الفكرى على السينما السائدة .

وخلال النصف الثانى من الستينات كانت قد تبلورت مجموعة من شباب الدارسين  
المتربنين خريجي المعهد الذين رفعوا لواء السينما الجديدة ومن بين هؤلاء كان مذكور ثابت  
الذى تخرج مع الدفعات الأولى للمعهد عام ١٩٦٥ وكان أول دفعته بتقدير امتياز مع مرتبة  
الشرف وتم تعيينه معيدا بمعهد السينما بعد شهر من تخرجه وفى نفس المجموعة من أوائل  
خريجي المعهد نجد أسماء مثل ممدوح شكرى ومحمد راضى ونبيلة لطفى ومحمد عبدالعزيز  
وأحمد متولى وأشرف فهمى وعادل منير وصلاح مرعى ورمسيس مرزوق وخيرى بشاره  
وعلى بدرخان وداود عبد السيد وحسام على الذين كانوا على رأس حركة السينمائيين الشباب  
حينئذ بالإضافة إلى رواد أيضا من جيل الستينات المدهش جاؤا من مواقع فنية وأكاديمية  
أخرى : سمير فريد وسامى السلامونى ورافت الميهى وفتحي فرج .

ورغم أن هؤلاء جميعا كانوا يرفعون شعار السينما الجديدة فإن الملامح النهائية لهذه  
السينما التجديدية لم تكن قد اتضحت بصورة تامة لديهم . لكم الحوار والبحث والصراع  
والتحدى والطموح والتجريب .. كل ذلك كان قد بدأ ليصنع طريقا جديدا للسينما المصرية .

وكانت تجرى معارك فكرية ليس بين السينمائيين الشبان والسينمائيين « القدامى » وحسب ، بل وبين السينمائيين الجدد انفسهم وفى هذه المعارك بالذات كنت تجد مذكور ثابت دائما طرفا فيها .

وفى عام ١٩٦٩ انتجت المؤسسة المصرية العامة للسينما فيلم « حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة » وهو الفيلم الذى أخرجه وكتب له السيناريو والحوار مذكور ثابت ( مدته ٦٠ دقيقة ) وقام ببطولته محمود المليجى بالإضافة إلى الوجوه الجديدة فى ذلك الوقت : محمود يس وشهيرة ومحمى إسماعيل وإنعام الجريتلى . وعرض الفيلم لأول مرة عرضا جماهيريا بسينما ميامى عام ١٩٧٢ ضمن ثلاثة فيلم « صور متنوعة » . والذين اتاحت لهم فرصة مشاهدة فيلم « حكاية الأصل والصورة » ( صور متنوعة ) و « ثورة المك » فى نهاية الستينات يدركون أى وعد كبير كان يعد به المخرج الشاب مذكور ثابت للسينما المصرية ، لقد كان لديه من الموهبة والطموح وجسارة الفكر ونفاذ الرؤية ما جعله يعطى ظهره لكل أشكال السينما السائدة ويندفع إلى إبداع شكل جديد يعد باكورة تمثل الرؤية البريخية والتعامل مع فكرة كسر الإيهام فى إبداع فيلم مصرى من طراز جديد .. ولقد كان فيلم حكاية صورة صادما لذوق الجمهور بل وصادما لذوق وأفكار اغلب النقاد فى ذلك الوقت ، إذ اندفع للاتاحة بكل المسلمات السائدة دفعة واحدة دون أن يهتم بأن يلقى على صورة مألوفة واحدة أو شعور سينمائى معتاد واحد ، كانت مغامرة فادحة لأنها مغامرة فى المجهول وخصاما مع النوق السائد جملة وتفصيلا .

ورغم أن المسرح المصرى فى الستينات قد عرف ألوانا من الاقتراب من الشكل البريخى الكاسر للإيهام خاصة على ايدى نجيب سرور وكرم مطاوع ، غير أن الاقتحام الأول لتلك الرؤية الجديدة فى السينما بدى شديد المباغلة .

ولذلك فلم يحظ فيلم « حكاية صورة » عند عرضه الأول برضا الجمهور ومساندة النقاد .

ولكن من المفارقات أن هذا الفيلم عندما عُرض منذ حوالى عشر سنوات على جمهور نادى سينما القاهرة اشتعلت القاعة بالتصفيق الحماسى لمدة خمس دقائق كاملة .

لكن هذه المفارقة الغريبة تتحل فى الزمن . فبين عام ١٩٧١ وعام ٢٠٠٢ كانت قد جرت مياه كثيرة .

كان الذوق السينمائى قد اختلف وكانت شاشات السينما المصرية قد كشفت عن أعمال مجموعة من المخرجين المصريين الجدد الذين أبدعوا فى روح التجديد والتجريب والذين تمثلوا المناهج المعاصرة وقدموا جوانب من ملامحها فى أفلامهم . كما كانت الأفلام الأجنبية حتى الهليودى منها والتي استندعتها الشاشة المصرية عبر تلك السنين قد أظهرت اشكالا مغايرة للشكل السينمائى الكلاسيكى . لكن خلال تلك الفترة لم يواصل مذكور ثابت طريقه كمخرج سينمائى وإنما اتجه إلى مجال البحوث السينمائية والعمل الاكاديمى كاستاذ بمعهد السينما .

ولم يقدم مذكور ثابت للسينما بعد «حكاية صورة» سوى عدد قليل للغاية من الأفلام نذكر منها أفلام «مذكرات بنز ٢» ٦٠ دقيقة، و«السماكين في قطر» ٦٠ دقيقة، و«سحر الوثائق» ٧٢ دقيقة، «سحر ما فات في كنوز المرنديات» ١٠٠ دقيقة، ومنها ما حصل به على عدد من الجوائز المهمة أما ابتعاده على هذا النحو عن مجال الإبداع السينمائي فهو أمر يدعو للأسف حقا، لكنه لا يدعو لإنكار أو تجاهل ما تعكسه هذه الأفلام القليلة من إبداع وخصوصية وتقرّد، وريادة أكيدة في ميدان ارتباط الفيلم برؤية نظرية وفلسفية محددة .

لكن مذكور ثابت الذي تفرقه مومم وأشكاليات السينما الجديدة مضى في طريقه البحثى دارسا مستكشفا لأفاق الطريق الجديد، لكنه منذ ذلك الحين قد غلب أعمال البحث النظرى والدراسات السينمائية وفلسفة الفن على الإبداع العلمى للسينما الجديدة .

وربما شعر رفاق مذكور ثابت من المخرجين بالأسف لأن موهبة كبيرة وأعدة طموحة كهذه الموهبة تتروك ميدان صنع الفيلم الجديد لتتفرغ للبحث النظرى . ومع ذلك فإن هذا الأسف يمكن أن يزول إذا تابعنا الأبحاث السينمائية التي أصدرها مذكور ثابت على مدار ثلاثين عاما ، وإذا عرفنا الدور الذى يقوم به كاستاذ بمعهد السينما يتولى تدريس تاريخ السينما العالمية وبناء السيناريو وحرفية الإخراج السينمائي للأجيال السينمائية الجديدة بالإضافة إلى أعماله فى رئاسة المركز القومى للسينما .

وقد نشر د. مذكور ثابت نتائج بحثه النظرى فى عدد كبير من الدراسات السينمائية ، لكن إنجازته النظرى الذى يجسد إضافاته الفكرية فى مجال الفكر السينمائي يتمثل فى العملين الكبيرين اللذين نشرتهما الهيئة العامة للكتاب ، الأول كتاب «الكسر النسبى فى الإيهام السينمائي» ، والثانى كتاب «النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي» .

### الكسر النسبى فى الإيهام السينمائي :

وكتاب «الكسر النسبى فى الإيهام السينمائي» هو عمل فكرى شديد الأهمية ، وترجع أهميته إلى كونه يناقش بصورة عميقة أحدث النظريات الخاصة بطبيعة التأثير الدرامى للفن السينمائي ويقدم إضافة ثمينة إلى اجتهاد الفكر المصرى فى ميدان فلسفة الفن ونظرية السينما ، والكتاب فى مجمله - هو عمل ينطلق من بريخت ويتحرر من بريخت فى أن واحد .

ومن المعروف أن الفيلسوف اليونانى «أرسطو» هو الذى وضع الأساس النظرى للدراما التقليدية . أى الدراما التى تقوم على إيهام المتلقى بأن ما يجرى أمامه على خشبة المسرح يمثل الحقيقة الواقعية، وأرسطو هو الذى حدد لأكثر من ألفى عام هدف الدراما ووظيفتها فى إحداث تطهير نفسى لعواطف المتلقى .

وفى القرن العشرين حدثت ثورات فكرية على نظرية أرسطو فى الدراما . وعلى رأس تلك الثورات نظرية المفكر والكاتب المسرحى الألمانى «برتولد بريخت» الذى وضع أسس المسرح الملحمى ، حيث رأى بريخت أن الدراما يجب ألا يكون هدفها تطهير المشاعر مع إبقاء الأوضاع

القائمة على ما هي عليه ، بل حث المتلقى على التأمل والتفكير والشك فى قوة الأفكار والمؤسسات ومقاومة كل أشكال الظلم ، ووسيلة برتولد بريخت لتحقيق هذا الهدف فى الدراما تقوم على كسر إيهاام الفن بأن ما يقدم هو حقيقة واقعية وإفافة المتفرج من استغراقه فى الدراما وحفزه إلى التفكير الواعى والعمل الإيجابى. ولم يثر بريخت وحده على نظرية أرسطو فى الدراما ، بل ثارت عليها عديد من المدارس والاتجاهات المعاصرة فى الأدب والفن مثل مدارس الواقعية الجديدة والوجودية والسيرىالية ومسرح العبث .. الخ . الخ .

لكن البريختية كانت هى النظرية الأكثر تبلوراً وتأثيراً فى الدراما المسرحية والسينمائية ، وهى مذكور ثابت أن ما قدمه كل من : السينمائى الروسى ميخيد كين والمسرحى مايروولد وكذلك ايزنشتاين وفيرتوف ، وشارلى شابلن ، وجودار واشتراوب ، وكريس ماركو ، وماكيف.. الخ لم تكن سوى تنوعات مختلفة على نظرية بريخت ، كما يرى أن أغلب أشكال التجديد السينمائى فى السينما العالمية من الاتجاهات التفريعية والتأملية والتحريرية والخطاب المباشر فى الفيلم الحديث قد انطلقت من حقبة بريخت الدرامية.

فإذا كانت جميع المذاهب والمدارس الأدبية والفنية المعاصرة قد شغلت بالها بهوم المعرفة الفلقة لدى الإنسان ووجهت حرايها بشكل أو بآخر نحو الاشكال الفنية والمضامين الفكرية القديمة ؛ مستهدفة تجاوز الدراما الأرسطية الداعية إلى التطهير والهادفة إلى تحقيق الاستقرار على أرض الثبات الدائم فإن الشاعر والكاتب المسرحى والمفكر الألمانى برتولد بريخت هو الفارس الذى هاجم قلعة أرسطو الدرامية مرات عديدة وظفر فى النهاية بنظرية متكاملة حول كسر الإيهاام فى الفن ، بخرج إلى العالم مبشراً بنظرية «المسرح الملحمى الجديد» الذى يرفض التطهير الأرسطى ويسعى إلى الكشف والتغيير الاجتماعى .

وكتاب الكسر النسبى فى الإيهاام السينمائى الذى استهدف إدارة جدل واسع مع افكار ومقولات ومفاهيم النظرية البريختية من أجل تحليلها ونقدها وتجاوزها ، كان مضطراً للتعرض أيضاً بالتحليل والنقد لأغلب المدارس الفنية المعاصرة التى شاركت بريخت فى التماس فلسفة جديدة للفنون تتجاوز النظرية الأرسطية ، وهكذا نجد أنفسنا بين دفتى هذا الكتاب فى غمار جدل شامل مع مدارس وفلسفات الفن المعاصر الذى يجرى إبداع الفنون والآداب المختلفة تحت أضوائها المعرفية .

### نقد البريختية وتجاوزها :

ولا يختلف الدكتور مذكور ثابت هنا مع الأهداف الاجتماعية والإنسانية للدراما ، كما يصوغها بريخت والتى تتحدد فى النور الكاشف للفن والسعى لتغيير مالىس إنسانياً فى حياة الإنسان.

لكن نقد د. مذكور ثابت ينصب على الأساس التحليلى الذى تقوم عليه الدراما كما قدمه بريخت ، لقد قرر بريخت أن الدراما الأرسطية التقليدية تقوم على الإيهاام الكامل بواقعية

العمل الفني ، بينما يرى الدكتور مذكور ثابت أنه لا يوجد في الفن أصلا إيهام كامل ، فالمتفرج يذهب إلى دار العرض وقد عقد اتفاقا ضمنيا بأن يشاهد العمل الفني « وكأنه » الحقيقة بينما هو يعلم في قرارة نفسه أن ما يراه ليس سوى فن: أي حقيقة مفترضة أو دراما تجري « كأنها » الحقيقة.

وتتقترح نظرية بريخت استخدام وسائل كسر الإيهام للعمل من أجل إيقاظ المتفرج ، بينما يرى الدكتور مذكور ثابت أن إيهام الفني مكسور بحكم طبيعته نفسها ، لأن العمل الفني ليس حقيقة واقعية ، بل افتراضا فنيا وحقيقة مفترضة .. وبالتالي فليس المطلوب من أجل شحذ وعي المتفرج استخدام وسائل لكسر الإيهام « الكامل » بل استخدام وسائل لتأكيد عناصر «الإيهام» القائمة في صميم كل عمل فني بحكم أنه مجرد «افتراض» قبله المتفرج على أنه «افتراض».

فالمتفرج يذهب إلى صالة العرض وقد عقد اتفاقا عرفيا مسبقا مع الفيلم على أن يشاهد ما يعرض أمامه وكأنه الحقيقة .

ويبين د . مذكور أن «واقعية» العالم الذي يعرضه الفيلم هي «واقعية متوهمة» والمتفرج لا يجهل هذه الحقيقة ولا تدفعه أحداث تلك «الواقعية المتوهمة» إلى التدخل في أحداث الدراما وإلا عُدَّ مجنوناً ، وخلف هذه الواقعية المتوهمة يمكن أن نعثر على أشياء حقيقية مماثلة في صالة العرض مثل :مقتابعات الأضواء والظلال والألوان التي تسقط على الشاشة وماكينات العرض التي تحرك صورا ثابتة متتابة ، وصور الأشخاص التي تتحرك على الشاشة بالتبعية مع حركة ماكينة العرض، والأصوات التي تنيعها شرائط الصوت ... الخ

لكن كل هذه الأشياء لم تُقنع المشاهد أبداً أن الأشخاص الذين يراهم على الشاشة أشخاص واقعيون ، ولا أن الأحداث التي تجري أحداث واقعية، وإنما الشيء الواقعي الحقيقي الوحيد والمؤكد الذي يجري في صالة العرض هو «الأثر» الذي تتركه تلك الأشياء في وجدان المتفرج وعلى هذا فإن الافتراض الفني هو منطق خاص بعلاقة «دال» فني «بالمدلول» الواقعي

أي أن ما هو «واقع» فعلا في عالم الجمهور غير موجود في العملية الفنية إلا على مستوى الإشارة إليه ، كذلك فإن «الواقعي» فعلا في العملية الفنية برمتها ليس سوى ممارسة عملية «التواصل» بين الجمهور وعالم الإشارات الفنية التي يتلقاها خلال مدة العرض.

فالصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، والافتراض الفني في هذا المنظور هو: الوعاء أو المساحة التي تحرك فيها تقنيات الإيهام ، والمتلقى من جهة - يذهب إلى العرض السينمائي ولديه وعي يحول دون استجابته لإيهام كامل يصل إلى حد الواقعية، وذلك رغم أن هذا المتلقى يهيئ نفسه أن يعيش فترة العرض في إطار لعبة «الإيهام» المفترض ، وهذا الوضع المتناقض للمتلقى يقدم للمبدع السينمائي مساحة للتلاعب بعنصر

«اللا إيهامى» تماما مثل مساحة تلاعبه «بالإيهامى» والعلاقة الجدلية بين هذين العنصرين هي نفسها جوهر العمل الفنى وخاصيته الفريدة .

هذا هو لب النقد الذى يوجهه د. مذكور ثابت للنظرية الملمحية البريختية وهو كما نرى ليس خلافا حول افكار جزئية او تفاصيل فرعية ، بل هو خلاف حول الاساس النظرى الذى يقوم عليه البناء كله ، والذى سوف يترتب عليه اختلاف كبير فى طريقة التناول وإحداث التأثير واسلوب بناء الفيلم السينمائى ، بل ويترتب عليه -حقوق ذلك- تقديم إطار مختلف لطريقة تفكير السينمائى فى الدراما السينمائية التى يقوم بصنعها وينانها .

### إشكاليات النظرية و الممارسات السينمائية :

فى البداية يعرض مذكور ثابت الإشكاليات النظرية الرئيسية المتعلقة بالموضوع ، وذلك فى إطار تناول نقدى يكشف تدريجيا عن منهجه الخاص وافكاره التى تنحل فى ضوئها تلك الإشكاليات.

وأول تلك الإشكاليات هو مأزق «الواقعية» السينمائية ، حيث يرى المؤلف أن الزعم النظرى بأن شمة واقعية تامة يمكن تحقيقها عبر استخدام الصوت واللون والسينما المجسمة هو ادعاء بمثابة «روشة» او نظام لتقويض ما حققته تجريبيات فن الفيلم ، بينما يتوجب على هذا الفيلم أن يستوعب ما تم استنباطه من التطور فى المفاهيم المتعلقة بتجربة الفن عامة والتى لم تتوقف عند مجرد «التوهم» بأن هناك «إيهامية واقعية تامة».

يحدد مذكور ثابت منطلقاته : فالفن ضرورة من جهة وظيفته الجمالية والاجتماعية ، وما يقدمه الفن ليس سوى عالم افتراضى من جهة امكانياته التكنيكية ، ومن ثم تتجسد «جدلية» التوظيف الاجتماعى للفن عبر تقنية فنية تستهدف هذا التأثير الوظيفى . «والعالم الافتراضى» هو عالم العمل الفنى فى مقابل «عالم الواقع» أى بما يميزه عنه تمييزا كاملا وربما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعا حقيقيا معاشا إلا فى حدود كونه «صورة مفترضة» للواقع المادى المعاش .. وفى حدود كون العمل الفنى هو فى النهاية أشياء واقعية موجودة ، ألوان فوق لوحة خشبية .. شريط وصور ثابتة متتالية وآلة عرض الشروط .. الخ

### اللا إيهامى مع الإيهامى حتميان فى الفيلم :

ويخطئ من يرى الإيهام عنصرنا وحيدا مسيطرا على العمل الفنى/الفيلم مهما بلغت صناعة هذه الإيهامية من الإتقان ، ولكن يخطئ -فى نفس الوقت- من يظن أن كسر الإيهام بوسائل إيقاظ التفكير وإظهار غرابة الأشياء المستقرة وهز سكونها وسطوتها يستطيع أن يلغى بصورة تامة طبيعة الإيهام فى العمل الفنى .

يخطئ من يعتقد فى سيطرة أى من العنصرين وحده على العمل الفنى فغسواء شئنا أو ايينا سوف يكون الجانب الآخر موجودا ، ولا تعدو المسافة فرقا فى درجة تأثير كل منهما ،

ويضرب مذكور ثابت مثلا عمليا لجدل الإيهام واللا إيهام فى العمل الفنى ، فلو أن رجلا وقع بصره على شاب مقتول العضلات ، وقد انفرد بكهل عجوز وراح يكيل له الضربات فإن موقفا إيجابيا لابد أن يتخذ الرجل المشاهد لهذه الواقعة ، أى أن تعاطفا سوف ينشأ عند ذلك «المشاهد» للحدث الواقعى ، ولكن تعاطفه لن يتوقف عند مجرد «الفرجة» على هذا الحدث، بل لابد أنه سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى لإنقاذ العجوز الكهل من براثن الشاب المقتول العضلات .. ولكن لو أن نفس الرجل كان «مشاهدا» لنفس الموقف على شاشة العرض السينمائى هل كان الرجل سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى العملى؟! والإجابة -رغم النوازل القليلة لبعض البسطاء- هى بالنفى طبعاً ، فنحن إذا شاهدنا هذا المشهد معروضا أمامنا على شاشة سينمائية فإن احدا منا لن يتحرك - بالتاكيد- من مقعده فى صالة العرض ويقفز إلى الشاشة لينقذ العجوز من ظلم الشاب الشرس، ولو فعل ذلك لضجت صالة السينما استهزاء ووصفته بالجنون، وهنا يصبح التساؤل طبيعيا عن الفرق بين الحالتين، لماذا لا يتصرف الجمهور تصرف «فعل» إزاء الأحداث التى تعرض أمامه فى المسرح أو فى السينما، وذلك على الرغم من أنه يشارك بأحاسيسه وانفعالاته ؟

اليس معنى ذلك أن الجمهور يدرك أنه أمام «واقع مفترض فنى» وليس واقعا حقيقيا، وهذا الافتراض الفنى يعنى وجود عنصر «اللاإيهامى» فى الفيلم بصورة حتمية ، وهى حتمية لا تنفى عنصر الـ «إيهامى» نتيجة لما يكن اعتباره اتفاق عقد عرفى مسبق بين الجمهور وبين الفيلم/الفن .. وهو اتفاق عرفى سينمائى سابق على ارتياد الجمهور لصالة العرض، وعلى غرار الحياة الواقعية يوجد الصراع فى الفن، لكنه صراع مجسد عبر إيهام العرض وهو نفسه الصراع الموجود فى «نسق اللعب» .

فمثل الفن . لكل «لعبة» طابعها الفريد الذى يحدد سلوكياتها التى يحتثيها كل فرد ، فإذا ترك اللاعب حياته الجارية وبخل ميدان المباراة فإن التفاعل مع نظام المباراة لا يغير من حياته التى سرعان ما يعود إليها وينسى تحديات المباراة وصراعات أشخاصها .

وتحاول الدراما الحديثة أن تلعب فى مساحة اتفاق المتفرج مع نفسه ، إن تنويعاتها تثير انقسام المتفرج على ذاته بحيث لا تتيح للجمهور -من خلال تقليب وجهات النظر بقوة- أن يتفق اتفاقا سهلا مع نفسه.

«والملاهة السوداء» يمكن اعتبارها سمة فنية لعصر ، ولكنها تقوم على نفس الحقيقة أى على جدل الإيهامى واللاإيهامى، فالكاتب المسرحى الحديث -الذى يشعر هو نفسه بالقلق إزاء حقائق الحياة- قد عقد العزم على إقلاق راحة المتفرج، وأقرب وسيلة فى تناوله هى جمع الضحك والدموع معا بلا رحمة.

كذلك فقد غدا الخطاب المباشر المنطلق الموجه للجمهور مالوفاً أكثر فاكثراً فى المسرح الحديث، بل وفى التلفزيون والسينما ، وبك جميعا أساليب ونماذج وكيفيات لأشكال التلاعب بعنصرى الإيهامى واللاإيهامى فى العمل الواحد.

## واقعية الأثر :

ويخلص مذكور ثابت من تلك الأمثلة الأولية التى يوردها إلى تأكيد فكرته الرئيسية، فالبدأ الثابت الذى يحدد هوية الفن يقوم فى كونه «ضرورة وعالما افتراضيا» ويظل هذا المبدأ قائما فى جميع صور المذاهب والمدارس الفنية فى مختلف المراحل التاريخية ويجرى التجديد فى الفن على قاعدة هذا المبدأ الثابت.

ولكن إذا كان الفن عالما افتراضيا فذلك يعنى استحالة تحقيقه كواقع مُعاش ، فاستهداف «الواقعى» لا يتم إلا فى ميدان الواقع ذاته ، فلا يوجد تأثير واقعى للعمل الفنى إلا ذلك «الأثر» الذى يتركه فى المتفرج ، حيث يمثل المتلقى «خلية تراسل» بين الكيان الفنى وبين الواقع المعاش . أى أن الممكن الوحيد هو ذلك «الأثر» وغاية الآمال أن يكون ذلك الأثر «واقعيًا» يربط هذا الإنسان المتلقى بواقعه رباطا واعيا، أى يسلمه بفهم واقعى .

## جدل الإيهام واللا إيهام وجدل الاندماج الفنى واليقظة النقدية

ليس كسر «الإيهام» بل تأكيد «اللا إيهام»

يرفض مذكور ثابت الاتجاه القائل بأن الإيهام فى العمل الفنى يمكن إلغاؤه بكسره... وهو الاتجاه الذى ارتبط باسم «برتولد بريخت» على مستوى التنظير والتطبيق والتجريب، وذلك تمشيا مع فكرته (أى فكرة مذكورة) المحورية القائلة: إن العمل يجمع فى طبيعته بصورة حتمية بين الإيهام واللا إيهام. وبالتالي فإن المؤلف يقترح مصطلح «تأكيد اللا إيهام» البريختى. والاختلاف بين المصطلحين يكثف فى واقع الأمر موقف المؤلف من النظرية البريختية، اتفاقه مع منطلقات بريخت الرافضة لمقولة التطهير الأرسطى التى تعمل على بقاء الأوضاع على ماهى عليه، واختلافه فى نفس الوقت مع مفهوم بريخت عن إمكان الإلغاء التام للإيهام فى العمل الفنى.

وينبئ المؤلف إلى أنه ربما تبادر إلى ذهن القارئ أن البديل التجريبي الذى يطرحه ليس سوى واحد من التنوعات التطبيقية السينمائية المستمدة من النظرية البريختية كما نراها فى الأبحاث الحديثة ابتداء بالسينمائى الروسى ميديفيكين ومرورا بالمسرحى «ماير هولد» وإيزنشتين، وفيرتوف، وشابلن، وجودار، واشتراوب، وكريس ماركو ، وماكافيف.. الخ. ولكن ومهما كانت تنوعات أعمالهم التى أرست بحد ذاتها توجهات متباينة تماما إلا أنها تقوم على أساس واحد هو النظرية المحمية فى صياغتها البريختية، بينما نجد البديل التجريبي المطروح هنا يحدد اختلافا أساسيا مع النظرية البريختية، فهذا البحث يبنى تحليله على حقيقة مؤداها: أن المتفرج فى صالة العرض مهما بلغت درجة محاولات إيهامه، وإمواجهه فى الحياة التى



يعرضها العمل الفني عليه يظل - طوال الوقت- محتفظا بقدر من الوعي بأنه حيال مجرد «عرض فنى» ولكن- مع ذلك - فإن هذا المتفرج يجد نفسه تلقائيا يتعامل مع الحياة التي يعرضها أمامه العمل بدرجة أو بأخرى من توحّد الأحاسيس.. أى باستغراق فى الإيهام رغم التغريب، وتلك هى - باختصار- جدلية وحدة الأضواء فى أعماق المتفرج والتي تجمع بين «وعيه أنه حيال عرض تمثيلى يحاكي الواقع، وبين رغبته فى «معايشة» هذه المحاكاة باعتبارها الواقع نفسه.

وجدلية التناقض هذه هى التى تسم المتفرج بالطبيعة الخاصة التى تسمح بمختلف أنواع التأثير فيه، سواء بتغليب هذا النقيض على ذلك أو العكس، أما الحقيقة التى يستحيل نفيها إطلاقا فهى حتمية وجود هذا التناقض بطرفيه معا. واستحالة وجود جانب من شقيه دون الآخر. ومن هنا قدم المؤلف مصطلحه الجديد عن الكسر «النسبى» للإيهام، فمشكلة التفكير الذى شاب افتراضات بريخت هى تقديمه لمفهوم التغريب كطريقة أو وسيلة لفصل المتفرج تماما عن الاندماج فى العرض أى: إنكار جدلية التناقض الحتمى الموجود فى أعماق أى متفرج، ومن ثم كانت الهوة بين النظرية والتطبيق فى مقترحات بريخت ترجع فى الحقيقة إلى مغالطة فى نظريته الديالكتيكية ذاتها، والمشكلة نلمسها دائما عند التعامل المباشر مع المتفرج، إذ تجيء النتيجة دائما: اندماج هذا المتفرج مع شخص العرض التمثيلى حتى فى أقصى حالات التغريب!!

ولكن إذا كان بريخت يعتمد على وسائل «تغريب» الواقع الثابت المألوف من أجل إثارة الدهشة لما فى هذا الواقع من تناقض وسخف وظلم واستبداد... ويدعو بالتالى إلى تغييره فإن د. مذكور ثابت لا ينكر وسائل «التغريب» البريختى ولا يرفض مشروعية البحث عن وسائل لكشف أشكال قهر الإنسان والثورة على تلك الأشكال. ولكنه يرفض -بحسب- افتراض بريخت بأن وسائل التغريب يمكنها أن تغير طبيعة العمل الفنى وأن تلغى عنصر الإيهام فيه.

ويواصل مذكور ثابت جدله الخلافى مع التغريب البريختى فيؤكد أن بريخت ينظر إلى المتفرج باعتباره شخصا يأتى «كمراقب» وكتنقيد للفعل الذى يشاهده فى العمل الفنى؛ ولذلك من الضرورى أن يبقى خارجه بينما فى حقيقة الأمر أن بقاء المتفرج خارجا كليا عن العمل الفنى هو تصوير يتناقض مع جدل الإيهام والا إيهام الذى يتضمنه اتفاق العقد العرفى السابق بين المتفرج وبين العمل الفنى.

ويضرب المؤلف مثلا، أن بريخت يعتقد أن إحاطة المتفرج علما منذ البداية بالنهاية التى ستنتهى إليها الدراما، ( موت البطل مثلا) سوف يقلل من ترقب المتفرج واندماجه وسوف يسمح بمخاطبة وعيه ولكن المؤلف يرفض هذا التصور، ويؤكد أن جمهور المسرح الإغريق كان يعرف نهاية الأحداث التاريخية للمسرحيات ومع ذلك كان يقبل عليها بشوق ويندمج فيها. ويتساءل المؤلف: كيف نفسر معاودة المتفرج مشاهدة العمل الدرامى مرات عديدة، رغم أن هذا المتفرج قد اكتشف من أول مشاهدة جميع أسرار لعبة التشويق فى هذا الفيلم أو المسرحية؟!.

## ديالكنتيت الفرجة عند مذكور ثابت

ويؤكد المؤلف أن المتفرج يتحول إلى مجرد «مراقب» فقط في حالات انعدام التواصل مع العمل الفني، أي في العروض التي تمتلك قدرات وجماليات الفن والتي توصف عادة بالملل، والمتفرج هنا لن يتحول إلى مراقب بل وسوف يشعر برفض العرض ذاته!

وبريخت لا يدعو بطبيعة الحال إلى عروض خالية من الفن، ومع ذلك فإن السير في القضية على جانب واحد إلى النهاية (تحويل المتفرج إلى مراقب) قد أوصلنا إلى هذه النتيجة الغريبة، ولا نستطيع أن نفلت من هذه النتيجة المحتومة- فيما يرى المؤلف- إلا إذا أوقفنا القضية على قدميها ونظرنا إلى العمل الفني (الفيلم/ المسرحية) باعتباره عملاً يقوم على جدل الإيهام واللا إيهام معاً، وأن هذا الجدل لا يسقطه أحد على العمل الفني من خارجه، وإنما هو مستمد من جوهر العمل الفني باعتباره عالماً افتراضياً.

## المصطلحات الجديدة

وفي نهاية جدل المفاهيم يورد مذكور ثابت المصطلحات الخاصة بتجريبية الكسر النسبي للإيهام وهي المصطلحات التي تلخص في الواقع رؤيته النظرية التي بسطها في الكتاب وتلتصق بها التصاقاً عضوياً..

### ١- الافتراض الفني ( أو عالم الفن الافتراضي):

«العالم الافتراضي» هو عالم العمل الفني في مقابل «عالم الواقع».

### ٢- اللا إيهامي:

وهو المصطلح الذي يقترحه المؤلف كبديل لمصطلح الإيهام المكسور عن عمدية/ فنية. باعتبار «اللا إيهام» حقيقة ثابتة في طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية، فالعمل الفني لا يعدو كونه «عالمًا افتراضياً» ومن ثم فجدليته المتحققة أبداً هي كون الفن «إيهامياً ولا إيهامياً في ذات الوقت»، وأن الفرق عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو فرق في الدرجة فقط بين الإيهامي واللا إيهامي.

عندما يتم تحقيق أكبر درجة لكسر الإيهام. فسرعان ما تعود هذه «اللا إيهامية» المرتفعة الدرجة لتصبح مرة أخرى عالماً إيهامياً افتراضياً، ومن ثم فعودة اللا إيهامية المرتفعة مرة أخرى وبطريقة حتمية إلى كونها «إيهامية» يستلزم بالتالي كسراً جديداً للإيهام، يكون من شأنه رفع درجة اللا إيهامية مرة أخرى، وهكذا... في جدل متصل.

### ٤- الكسر الصدمي للإيهام:

فباعتبار الكسر النسبي للإيهام يمثل البناء العالم اصطلاحاً، فإن الكسر الصدمي هو وسيلة تحقيقه عبر أسلوب الصدمة، والمقصود بها أساساً، ما تنتجه الوسيلة السينمائية على وجه التخصيص، حيث الإمكانات المتفردة لتكنيك «الفقرات الصدمية» التي توفرها كل عناصر الفيلم وخاصة ما هو متوفر في إمكانية فن المونتاج السينمائي.

## ٥- الكسر الضمنى للإيهام:

وبما يميز عمديته فى تحقيق كسر الإيهام خلال مسار متتابع من اللحظات. وأوضح مثل لتحقيق الكسر الضمنى للإيهام هو فى أسلوب «الكاميرا المخفية» ليس فقط كما طالب بها بريجا فيرتوف من حيث ترك الحياة تسير فى مجراها أمام هذه الكاميرا بلا تدخل، بل على العكس، باستشارة الأحداث من خلال الحيلة المدبرة، بحيث تصبح هذه الحيلة هى أكبر تجسيد للإيهام لدى المتفرج بينما هو كذلك يعيش اندمجا فيها التقلته الكاميرا من ردد أفعال الحياة ذاتها.

## ٦- خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية:

سبق استخدام تعبير «الإيهام بخلق الحركة» لدى بعض المنظرين السينمائيين وذلك للتعبير عن خصوصية الاختراع السينمائي، حيث لا شئ يتحرك فى العرض الفيلمي إلا الكافة السينمائية نفسها، وما يراه المتفرج ما هو إلا وهم وفى هذه الحقيقة العلمية كل ما يشكل جماليات السينما وفتياتها بدءا من التصوير مروراً بالحيل السينمائية وانتهاء بالمونتاج، لذلك ارتأى الباحث إطلاق صفة «الخاصية» عليها.

## ٧- الصحفي والصحف سينمائي:

هو اصطلاح للإشارة إلى أحد أساليب البديل التجريبي السينمائي للمبحث، سواء فيها ما يتوجه إلى استفزاز الأحداث أمام «الكاميرا المحاصرة» لاختبار قضية أو سؤال ما، أو ما يتبع مباشرة أسلوب التحقيق «الصحفي السينمائي» بشتى تطبيقاته المعروفة، ولكن بالإضافة التوظيفية لكل من الكسر الضمنى للإيهام، والكسر الضمنى للإيهام.

وتأتى صياغة المصطلح لهذا الإنماج لكلمتى: الصحفي والسينمائي تعبيرا عن منهج فنى يعبر عن رؤية فنان إزاء الواقع، وليس مجرد جريدة سينمائية مهمتها الإعلام والأخبار.

## ٨- الكاميرا المحاصرة (بكسر الصاد):

بالإضافة إلى ما يعنيه الحصار من التغاف وتخطيط وتوزيع أكثر من كاميرا مخبأة خلال هذا الانتفاخ بما يعتبر المعادل لمعالجة السيناريو السينمائي الدرامى، فإن مصطلح «الكاميرا المحاصرة» هو كذلك للتمييز عما ارتبط فى الأذهان ببرامج «الكاميرا المتخفية» أو «الخفية» فالتمييز بناء على اختلاف الوظيفة الفنية بين إمتاع التسلية، وإمتاع اكتشاف مضمون الواقع الراهن بهدف الوعى بتغييره، كذلك هو تمييز للكاميرا المحاصرة عن «الكاميرا المخبأة» عند بريجا فيرتوف.

## ٩- الفرجة المشاركة:

الفرجة/المشاركة، هى من ناحية فى مقابل «المراقبة» عند بريخت، ومن ناحية أخرى، تميزا لها عن «المشاركة الوجدانية» فى دراما التطهير الكلاسيكية.

## ١٠- واقعية الأمر:

يتوجه هذا البحث الفيلمي نحو بديل تجريبي يختلف عن الحل الملحمي البريختي رغم الاتفاق في الهدف الوظيفي ، إشارة إلى أن البديل التجريبي السينمائي يستهدف بدوره الواقعية أيضا ، ولكنها واقعية لا تبحث عن تحققها عبر «عالم العمل الفني» الذي لن يعدو أبدا كونه «افتراضيا» بل غير الواقع المعاش.. أى عبر «الأثر» الذي سيخرج به المتفرج المشارك من «عالم الفن» إلى «العالم المعاش».

## ١١ - الأكاديمية التجريبية - والتجريبية الأكاديمية :

وهما الاصطلاحان المترابطان بصورة شرطية كل منها بالآخر «الأكاديمية» و«التجريبية» دون أن تتوقف الأكاديمية عند جمود وحتى لا تصبح التجريبية انفلاتا بلا منهج ، وتلكيدا لمنهج تناول الإشكالية الكبرى الماثلة في العملية التعليمية للفن عامة ألا وهي «إشكالية سبق النظرية على الإبداع» .

وموضوع العلاقة المتبادلة بين الأكاديمية والتجريبية في الفن الذي يمثل قضية فكرية كبيرة في حقل الثقافة المعاصرة، هذا الموضوع الذي كان على رأس همومه اختاره الدكتور مذكور ثابت ليكون محور بحثه في رسالة الدكتوراه كما وأصل البحث في الموضوع نفسه في السنوات التالية ، وضمن ثمار هذا بحث في كتابه الكبير « النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي » .

تلك لمحة موجزة عن المساهمة النظرية التي قدمها د. مذكور ثابت في كتابه ولا نستطيع في هذا الحيز المحدود - بطبيعة الحال- أن نقدم عرضا لهذا الكتاب الهام ، وإنما نكتفي بتلك الإشارة السريعة إلى مضمونه أملين أن يحظى ما يقدمه من أطروحات نظرية في مجال السينما وفلسفة الفن بما يستحقه من دراسة ومناقشة بين المتخصصين والمبدعين السينمائيين فبمثل هذه المناقشة والدراسة يرتقى الوعي الفني والإبداع السينمائي..

**بقلم : جلال الجميحي**

### الورقة الأولى

الإيهامى مع اللاإيهامى  
... حتميان فى الفيلم

## اللا إيهامى مع الإيهامى .. حتميان فى الفيلم باتفاق عقد عرقى مسبوق حول العالم الافتراضى للفن

لماذا لا يتحرك المتفرج منا - فى صالة العرض السينمائى - بحركة أو فعل ايجابى تجاه الأحداث المعروضة أمامه على الشاشة ، والتي يشارك فيها بالتعاطف والمشاركة الوجدانية مع شخصيات الأبطال؟

..بمعنى آخر : لماذا تلك السلبية من حيث رد الفعل أثناء وجودنا فى صالة العرض ، رغم أننا فى حياتنا الواقعية/اليومية لا نعيش تلك السلبية بهذا الشكل المطلق؟<sup>(١)</sup> .. ولكى يتضح تساؤلنا أكثر ، يمكننا أن نتذكر أى مثال لممارستنا خلال حياتنا اليومية، فلو أن رجلا أو امرأة ، وفى أى عصر من العصور، وقع بصره على شاب مقتول العضلات وقد انفرد بكهل عجوز وراح يكيل اليه الضربات القاسية، فإن موقفا ايجابيا لابد وأن يتخذه الرجل (أو المرأة) المشاهد لهذا الحدث غير الإنسانى ، أى أن تعاطفا سينشأ عند ذلك المشاهد ، ولكن تعاطفه لن يتوقف عند مجرد الفرجة على هذا الحدث ، بل لابد وأنه سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى لانتقاذ العجوز الكهل من براثن المقتول العضلات الذى فقد هوية الرحمة الإنسانية .

ولكن ...

لو أن نفس الرجل ( أو المرأة) كان مشاهدا لنفس الموقف على شاشة العرض السينمائى ، هل كان الرجل (أو المرأة) سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى ؟... والإجابة - رغم النواذر القليلة لبعض البسطاء - هى بالنفى طبعاً فإننا إذا ما شاهدنا نفس المشهد معروضاً أمامنا على شاشة السينما، فإن واحداً منا لا يتحرك بفعل ايجابى كمثل هذا الذى قام به فى الحياة اليومية حيال نفس المشهد، إن أحداً فى صالة العرض لن يتحرك - بالتأكيد- من مقعده ليقفز إلى الشاشة وينقذ العجوز من ظلم الشاب الطاغية كما فعل فى الشارع، ولو فعل ذلك لضجت الصالة استهزاء أو اتصفته بالجنون.

وهنا يصبح التساؤل طبيعياً عن الفرق بين الحالتين : لماذا لا يتصرف الجمهور تصرف «فعل» أزاء الأحداث التى تعرض أمامه فى المسرح أو السينما، بالرغم من أنه يشارك بأحاسيسه ، ولكن أحاسيسه هذه لا تدفعه إلى أى تصرف أكثر من تعليق هنا أو هناك ، أو ربما فى أقصى صورة تلك الصيحة فى «الترسو» التى تعودنا أن نسمعها من أحد المشاهدين فى مشاهد التشويق أو المفارقات الدرامية البوليسية عندما يصبح محذرا البطل : «ارجع» ... ويمكننا أن نطرح التساؤل بصيغة أقرب، فبينما يحتوينا - نحن المتفرجين - ظلام صالة العرض السينمائى، وبينما تستغرقنا صور العالم الفنى المعروض أمامنا على الشاشة

(١) جدير بالذكر أن فحوى ذات السؤال قد إلهاه علينا المخرج الكبير الأستاذ توفيق صالح فى قاعة الدرس منذ أن كنا طلاباً بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة فى مطلع الستينيات وأذكر أن أجابته قد تركزت مرجعياً على الفقرة الواردة فى مقوله بكتاب الدكتور أميرة حلمى مطر مفادها أن كل مفرد جمالى هو مفرد حمى ، ولكن ليس كل مفرد حمى مفرد جمالى (المؤلف د. مفرد ثابت ) .

بأنصواته وبموسيقاه التي تصاحب أحداثه ،... ألا تتوهم بأن ما نراه هو حياة فعلية نحياها مع الشخصيات ؟..

- السؤال إذن عن التوهم والإيهام ، والسؤال نفسه ما أكثر ما أثير، مثلما يرصد وي طرح ستولنيتز ذات التساؤل عما نحس به من «الأسى عندما يموت أحد أفراد أسرتنا» (٢) فهل يؤثر فينا موت لير على نحو قريب من هذا؟ ومن جهة أخرى لو بدا أن صديقاً أو قريباً يتجه نحو كارثة فإننا نقوم دون شك باتخاذ تدابير لمساعدته، أما تأمل الفن فلا مكان فيه للسلوك العملي.

كذلك وتحت عنوان «مشكلة الإيهام في المسرح» يطرح الارييس نيكول نفس التساؤل الذي نقترّب به من بحث موضوعنا عن «الإيهام»:

(هل الأداء المسرحي المعروف علينا) (٣) فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة؟).

ومع التأكيد على العديد من الاستثناءات يعلق نيكول : «وحتى إذا فرض أن إحدى النواير، أو عددا كثيرا منها ، قامت الأدلة على أنه صحيح، فالحقيقة التي لا مطعن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادي يمكن أن يخدع حقيقة فيعتقد عن وعى أن المنظر القائم على المسرح ، والشخصيات الكائنة فيه تمثل أحداثا واقعية ، مهما كان وجه الشبه بينها وبين ( الأصل) وهي على التحقيق ليست جزءا من ذلك الأصل .. وهو الأمر ذاته في حالة السينما ، رغما عما حدث - أو يحدث - من نواير ، خاصة ما وقع منها مع بدايات الاختراع السينمائي ، أوحى من قبيل ما يرصده نزيجا فيرتوف من نواير يشرح بها تأثيرات اتجاهه «العين السينمائية» كالواقعة التي يحكيها من «عرض سينمائي» قاعة صغيرة مليئة بالفلاحين والفلاحات وعمال المصنع القريب (٤) .. على الشاشة قطار يسير .. تظهر فتاة وتتجه رأسا نحو الكاميرا ، صرخة مفاجئة في قاعة المتفرجين . امرأة تركض نحو الشاشة للقاء الفتاة . تبكي . تمد ذراعيها إلى الأمام ، تنادى الفتاة باسمها . ولكن الفتاة تختفى . على الشاشة من جديد يسرع القطار . يضيئون النور في قاعة المتفرجين . يخرجون المرأة التي فقدت وعيها من القاعة .. وكل ما في الأمر كما يذكر فيرتوف «أنها العين السينمائية، لقد صوروا الفتاة عندما كانت حية ، لقد مرضت الفتاة من فترة قريبة وماتت، والمرأة التي ركضت نحو الشاشة وهي أمها» إذ لا تمثل هذه النواير الا شذوذاً عن المألوف ، وهي تحكى بسبب ذلك جنبا إلى جنب مع محدودية الحالات التي لا يمكن تعميمها على كل المتفرجين ، كما لا يمكن العثور على تواصل دائم لتحقيقها .

من ثم فلن ينتفى التساؤل إذا ما استحضرنّا العديد من النواير التي قد تحدث ويقصها البعض عن نفر من البسطاء أو ذوي الحالات الشاذة الذين قد يحدث أن يتجاوزوا برد فعل

(٢) ستولنيتز ( جيريوم) : النقد الفني - ص ٤٧.

(٣) نيكول (الارييس) : علم المسرحية - ص ٤١، ٤٢.

(٤) فيرتوف (نزيجا) : الحقيقة السينمائية ، العين السينمائية - ص ١٠٥.

إيجابى مع العروض عليهم باعتباره الحياة نفسها مثلما قد «حدث مرة أن كانت سيدة شابة ذات حساسية»<sup>(٥)</sup> عاطفية مفرطة تشهد عرضاً لتراجيديا (عطيل) وترقب الشرير ياجو وهو يخدع البطل بلكانيب خبيثة يقود بها القائد المغربي إلى حتفه ، فنهضت فجأة فى وسط العرض من مقعدها . وصرخت نحو الممثلين فى المسرح : (أيها الأسود الضخم الأحق .. ألا تترك أنه كاتب؟) إن تصرفها هذا ربما كان ليلياً على طيبة قلبها ، ولكن من الواضح أنها نسيت أن كل الحوادث (ليهام) ، وأنها أتاحت للموقف العملى - بطريقتها الفجة - أن يقتصب الموقف الاستطيقى ، بل وفيما هو أبعد من ذلك « يخطر بالبال بهذا الخصوص ، ذلك الحادث<sup>(٦)</sup> الذى قد يكون خيالياً ، والذى حدث فى شيكاغو عندما أطلق أحد المتفرجين النار فى أثناء عرض مسرحية (عطيل) لشكسبير ، على الممثل الذى يلعب دور ياجو فأرداه قتيلاً ، وعندما أدرك ما فعل أطلق النار على نفسه .. وقد دفن الاثنان فى قبر واحد، كتب عليه (تخليداً لنكرى الممثل المثالى والمتفرج المثالى)».

إننا نطرح هذا التساؤل مقارنة بإيجابية ردود أفعالنا إزاء وقائع حياتنا اليومية، ورغمما عما يمكن التقاطه بالمقابل من استثناءات أيضاً فى بعض الظواهر الاجتماعية التى باتت تمثل «اغتراباً» من شأنه أن يثير التساؤلات والبحث عن إجابات، كالتساؤل الذى تشير إليه ابتسام الهوارى عند التعرض لمناهج أبحاث العنف إذ بماذا<sup>(٧)</sup> نفسر وقوف المواطن فى الدول الغربية بشكل عام كمتفرج وبدون محاولة بذل ما يستطيع من عون لقرنائه من المواطنين حينما يتعرضون لعدوان ؟ وبماذا نفسر مثلاً الحادثة التى وقعت من بضع سنوات فى بروكلين بنيويورك فى عمارة ضخمة بها عشرات الشقق عندما هوجمت فتاة صغيرة اسمها كيت جيوفيز فى شقتها واغتصبت وظلت تستقيث لمدة نصف ساعة ثم قتلت دون أن يتحرك واحد من جيرانها لنجبتها أو حتى لإبلاغ البوليس تليفونيا وبدون ذكر اسمه ؟ فمثلاً هذا التساؤل وإن قيل منطقاً لمنهج ما فى الأبحاث «وإن لم توضح الأبحاث الميكانيزمات النفسية»<sup>(٨)</sup> المسببة لهذه الظاهرة بشكل كاف (تعود - تبعد - رد فعل دفاعى نفسى .. الخ) بناء على استخلاصات الباحثة ذاتها، إلا أنه يظل أعمالاً لتساؤل لا يعدو ما يرصده كونه «اغتراباً» بما هو استثناء ، وبما لا يمكن من التعميم بناء على اغتراب هو استثنائى ، فالطبيعى والأكثر عمومية هو إيجابية رد الفعل فى الحياة فى مقابل العكس إزاء تلقى عالم العمل الفنى ، وبما استدعى تساؤلاتنا الأساسية عن هذا الفرق .

لماذا إذن هذه السلبية التى نعيشها فى صالة العرض حيال الأحداث من حيث عدم توفر «الفعل الإيجابى» وهو الذى نمتلكه بقدر أو بآخر - ولا شك - فى حياتنا اليومية؟  
أنه تساؤل على بساطته إنما تحمل إجابته - عند التوفر عليها - الكثير من رصد خواص هذا

(٥) ستوايتز (جيريمى) : النقد الفنى - ص ٢٠٠

(٦) لورد هذا اللغظ الأستاذ / أحمد كامل مرسى فى مقاله : ألف عام وعام على المسرح العربى - تأليف نمارا الكسندر وفنا بورتيسيا - ترجمة توفيق المؤمن - مجلة عالم الكتاب ( الهيئة المصرية العامة للكتاب - عدد أول يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٤ - ص ١٤ .

(٧) ابتسام الهوارى : « أبحاث العنف » الفنون - نوفمبر ١٩٨٤ - ص ٨٨ .

(٨) المصدر نفسه - ص ٨ .



الفن الذى بدأ اختراعا اليا سرعان ما وجد نفسه يقتحم محراب بقية الفنون . ليمتلك نفس خواصها التى جعلتها فنونا من حيث علاقاتها بواقع الحياة .. ومن ثم فهذه الوقوف على الإجابة لا يصبح مجرد ترف نظيرى ، وإنما وعيا بإمكانيات هذا « الوسيط الالى » المسمى بالفيلم من أجل استغلاله الوظيفى أثرا وتأثيرا فى الجماهير العريضة التى تقبل على الاستمتاع به فنا .. وهو الاستمتاع الذى يبدأ باستغلال التطهير الأرسطى حتى لذة الاكتشاف الذهنى عند بريخت ..

سوف تشير عملية البحث إلى أن رصد مثل هذا التساؤل ، بل ومحاولات الإجابة ، إنما قد تم التعرض لهما بشكل أو بآخر ، فمثلا وعند ريتشاردز - وكما أخذت . س . اليوت . برأيه فى بحثه المشهور (دانتى) - نجده « يميز الاعتقاد برأى علمي<sup>(٩)</sup> ، وبين ( الاعتقاد الانفعالي) . أما الأول فينطوى على استعداد السلوك على نحو معين ، فإذا لم يسلك الشخص وفقا لاعتقاداته ، قلنا انه لا (يعتقد بحق) ما ينادى به . أما فى تنوق الفن ، فليس هناك إلا مجال ضئيل للفعل ، أو لا يوجد له مجال على الإطلاق. فهنا تعد اعتقادتنا كما يقول ريتشاردز (موافقات مؤقتة) .. نقوم بها من أجل (التجربة التخيلية) التى تتيحها هذه الموافقات» ، (مبادئ النقد الأدبى ص ٢٧٨) وهكذا يسترسل ستولنيتز فى وصفه لهذا المفهوم بما يكاد يتطابق مع المقصود فى هذا التحديد الاصطلاحي بالافتراض الفنى ، حتى ينهى موضوعه مذكرا بقصة (فى المرأة) عندما اعربت اليس عن عدم تصديقها<sup>(١٠)</sup> عندما وجدت لأول مرة حيوانا من نوع (وحيد القرن) فاقترح عليها وحيد القرن (صفقة) (إذا اعتقدت بى فساعتقد بك)؟ حسنا ، تصور أن اليس هى المشاهد الجمالى ، ووحيد القرن هو العمل الفنى الإيهامى - Make Believe وعندئذ ستكون (الصفقة) بين الاثنين شيئا أشبه بهذا .. وهو من ثم أشبه بما قد يعتبر اتفاقا مسبقا بين مرتاد العرض الفنى والعمل الفنى ذاته ، أن ما سوف يتلقاه لن يتعدى كونه افتراضا فنيا بكل ما يستتبعه هذا الاتفاق حول تلك ( الافتراضية ) المتعاقد عليها ضمنا وعرفا وبما هو الفن ..

صحيح أن ستولنيتز يعرض لموضوع الاعتقاد الجمالى ضمن تحليله لقضية الحقيقة الفنية ليؤكد أن الحقيقة «ليست هى العنصر الوحيد المكون للفن<sup>(١١)</sup>» كما أنه ليس من مهمة الفن توصيل الحقيقة، وهو ما لا يستلزم منا توقفا للمناقشة هنا ، ولكنه - أى ستولنيتز - لكى يصل إلى ذلك يطرح الموضوع الذى قصصناه فى صيغة مؤداها «وعلينا أن نعرف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية ...

ومن هنا فإن ( الاعتقاد الجمالى) ينبغي أن يتميز عن الاعتقاد الأمل من وجهة النظر المعرفية وهو الاعتقاد الذى لا يقبل إلا ما هو صحيح ويرفض كل ما هو باطل .

(٩) ستولنيتز ( جيهوم ) : النقد الفنى - ص ٥٠٦ .

(١٠) المصدر نفسه - ص ٥٠٢ .

(١١) المصدر نفسه - ص ٥٠٠ .

ويقودنا نيكول إلى كولردج الذى قال فى هذا الموضوع:

« إن الإيهام المسرحى الحقيقى فى هذا ، وفى كل الأمور الأخرى ، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذى يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تقاضيه عن الحكم بأنه ليس غاية (١٢) .. وذلك ليس لأننا لا نتخدد انخداعا كليا على الإطلاق ، أو شيء من قبيل هذا ، ولكن محاولة التسبب للناس فى أكبر أنواع الإيهام الذى تطيقه حواسهم ، وهم جلوس فى المسرح ، هو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الوضعية التى تبذل أقصى جهودها فى القيام بالاثارات الطارئة المتكلفة، لشعورها بعجزها فى التأثير على القلب أو العقل » . ثم يعلق نيكول على مقولة كولردج فيقول: « فهذا الاصرار على ( التعطيل الإرادى للانكار) وهذا هو نص عبارة كولردج فى موضوع آخر قريب من هذا، هو من الأهمية بالمكانة القصوى.

صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية ومسرحيات المشكلات الاجتماعية ، قد نربط الحوادث القصصية التى تظهر على المسرح بالحياة التى حولنا ، ولكننا حتى فى مثل هذه الأحوال لا نتسائل عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة ، بينما يجب أن نعتبر القصة دائما رمزا للحقيقة أو تركيزا لها ، وليس بديلا منها ».

وقد تتفاوت الاجتهادات فى الإجابة على مثل هذا التساؤل الذى يبدو بسيطا ولكن حقيقته عميقة ، الا ان أكثر الاجتهادات قوة فى فرضيتها تبعا لما يتوصل اليها البحث ترجع السبب إلى عنصرين :

**الأول :** حفز الحواس أو اخمادها ، والمقصود بها أن الفرد فى حياته الواقعية انما تظل كافة حواسه متحفزة دائما للعمل ، اما فى حالة تلقى العمل الفنى فإنه فيما عدا حاستى الرؤية والسمع (العين والأذن) يتم اخماد بقية الحواس بحيث تتحول الطاقة الكاملة للإنسان إلى حالة من النقصان التى لا تتبع له الإيجابية فى أى تصرف ، وإن كان ذلك يدخل فى نطاق تصنيف الفنون «على أساس (١٣) من حواس الإنسان المختلفة : فهناك فنون تقوم على الحاسة اللمسية العضلية مثل الرقص والرياضة ، وفنون تعتمد على حاسة الابصار : كالتصوير والنحت والعمارة ، وفنون سمعية كالموسيقى والشعر والأدب ، اما فيما يتعلق بحاستى الشم والذوق فقد ذهب اغلب العلماء والمفكرين إلى أنهما - وإن أمكن أن يترتب عليهما فنون صغيرة : مثل فن صناعة الروائح أو فن الطهى - موضوعاتهما لا تكون فنونا جميلة بالمعنى الدقيق للكلمة : ذلك لارتباط موضوعاتهما بإشباع الذات الجسمانية وتلبية الوظائف الفسيولوجية والبيولوجية فى الإنسان ، ومن ثم فإن موضوعات هاتين الحاستين تعد من الموضوعات التى لا يمكن فيها تامل الصورة المجردة أو محاولة تعقل العلاقات التى يمكن أن ترتب موضوعاتها وفقا لها ، وغاية انتاج هاتين الحاستين موضوعات تتصف بالذلة أكثر مما تتصف بالجمال ».

(١٢) نيكول (الإنجليز) : علم المسرحية - ص ٤٢.

يشير نيكول فى الهامش إلى أنه من محاضرة من The Progress Of Drama نشرت فى مجلة Literary Remains (١٨٣١-٣٩)

(١٣) د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال - ص ٤٩ ، ٥٠ .

اذ هكذا تؤثر السينما أو تتعامل مع اثنتين من حواسنا : السمع والبصر .. ولكن طالما أننا بصدد عقد مقارنة بين الفيلم والواقع ، يتوجب أن نضع فى اعتبارنا جماع ممارساتنا الواقعية ، والتي تشتمل على حواس أخرى غير السمع والبصر<sup>(١٤)</sup> ، وهى الشم والتذوق ، واللمس ، فهل يمكن للسينما أن تتضمن كل هذه الحواس ؟ .. ايمكن تصور ذلك..؟

وعلى ما يذهب المنظران السينمائيان ستيفنسون وديريكس ، فإن حواس التذوق واللمس والشم<sup>(١٥)</sup> ، لا يدخل فى مهمتها «التوصيل» (أو الإخبار) بالتجربة الفنية ، ذلك أنهم أكثر محدودية من حاستى السمع والبصر .. إنهم بالتأكيد يحققون العديد من الامتاعات الحسية ولكنها امتاعات تنتمى إلى عالم الممارسة الإيجابية ، أكثر منها إلى تلقى الانعكاسات الفنية ، وربما كانت حاسة الشم أقرب إلى السلبية كذلك ولهذا كانت الوحيدة بعد السمع والبصر التى أجريت تجارب على استخدامها .. هذا بالإضافة إلى إن هذه الحواس فى الغالب يمكنها الاعتماد على حاستى السمع والبصر.

**الثانى:** الاجتهادات فيها يقابل ما اسميناه عنصر الافتراض الفنى إزاء مشاهدة العمل المعروض ، والمقصود بها تلك النسبة - زادت أو قلت - لدى المتفرج التى تظل ولو على سطح وعيه بمثابة المنبه الدائم طوال مدة الفرجة « بأنه حيال مجرد عرض فنى وليس حياة واقعية» وهو ما يتمثل فى خاصية « افتراض دائم بأن المعروض هو مجرد عالم فنى » أى « الافتراض الفنى » وفقا للمسمى الاصطلاحي الذى نطرحه هنا ، بالرغم مما قد يبدو من أن البحث لا يطرح جديدا من حيث محاولة رصد عنصر «الافتراض الفنى» فى العملية الفنية «ابداعا وتلقيا» بأكثر من تحديد اصطلاحى ، ولكن بعض الجديد حقا - والذى يسببه تتبدى حتمية هذا الاصطلاح الخاص- هو فى المحل الأول ذلك السياق الخاص بمفهوم الفن / اللعب ، الذى يطرحه بحث آخر لنا<sup>(١٦)</sup> استنادا على حقيقة عنصر الافتراض الفنى هذا ، بما من شأنه أن يقف بنا على الحقيقة الأكثر أهمية وجدة ، ألا وهى ما يمثلها الافتراض الفنى من عنصر «اللا إيهامية» فى الفيلم ، فهى بالتالى حتمية فى وجودها به ، دون أن تنفى بالتالى حتمية فنية أخرى هى عنصر « الإيهامية » نتيجة لما نعتبره اتفاق العقد العرفى المسبق بين جمهور الفيلم / الفن ، وبين هذا الفيلم / العمل الفنى ، ومنذ ما قبل ارتياد صالة العرض ، وأثناء تلقى العرض من على شاشة الأضواء الموهمة بالحركة والحياة ، إذ مثل الحياة ، فإن الصراع موجود كذلك فى الفن ، ولكنه مجسد عبر إيهامية العرض ، بحيث يعيش الجمهور كطرف من أطراف النسق ، سواء بالمشاركة أو بالتمثل ، أو حتى بالمعايشة الفنية كما فى الحالة البريختية .. وهو ذات الصراع الموجود فى نسق اللعب ، إن كانت الإيهامية فى نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو أشكال أو مجرد خطوط ونقاط ومساحات ، لتصبح «تجريدا» ، دون

Stephenson Ralph and J . R . Debrix : The Cinema as Art P.201.(١٤)

Ibid p. 202. (١٥)

(١٦) ينظر الباب الثانى بعنوان « السينما / الفن / اللعبة » ، وذلك فى رسالة دكتوراه للمؤلف منشورة فى كتاب « النظرية والإبداع فى السيناريو وإخراج الفيلم السينمائي » من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٢ .

أن يبتعد هذا التجريد عن ممارسته عبر جوهر تحقق الواقع وهو الصراع». ولكنه- وتلك هي نقطة التوقف الهام-... الصراع الذى يتحول عبر الاتفاق على الممارسة الإيهامية ، إلى مجرد «المباراة» دون أن يصل إلى ممارسة حقيقية للصراع ، من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة فى النسق، وإلا قتل المتلازمان أو المتصارعان فى الحلبة كل منهما الآخر.

فى مجال اللعب يشير السيكلوجيون « فيما يتصل بالمباريات الترفيهية بين الكبار» إلى أن الألعاب قد تكون أسلوا اجتماعيا مقيدا ومحددا قد يحرر الفرد من الصراع الذاتى اليسير فى حناياه ، فالألعاب تتيح له فرصة المغامرة بأقل خسارة (١٧) ، فتعد له المحيط لعلاقات اجتماعية بناءة يغدو فيه قادرا على التفاعل فى ملاذ أمين وفى إطار من المعارف السلوكية التى ينشدها ويتوقع منها ما يريد . فالمباريات كما يراها البعض سليمة وأمنة من الناحية السيكلوجية إذا ما قورنت بأنماط العلاقات الأخرى التى يقوم فيها السلوك على نوع من أنواع الألفة ولا يمكن التكهّن بعواقبها».

ويصدد هذا الافتراض المسبق كعامل فاصل بين ممارسة الواقع وهذا النسق/الفن ، يلتقى نسقا الفن واللعب فى امتلاكهما لذات العامل ، فمثل الفن نجد أن « لكل لعبة طابعها الفريد الذى يحدد سلوكياتها التى يحتنيتها كل فرد فى أى مكان وفى أى وقت ، فإذا ترك اللاعب حياته الجارية ودخل ميدان المباراة ، فإن التفاعل مع الطريقة لا يغير من حياته تلك ، وليس هناك ما يضنى حياته الجارية مما يجرى خلال المباراة» (١٨)، وإن كان هناك أقران تحتدم بينهم المعركة على مائدة البوردج كما تحتدم بينهم وهم بعيون عنها، وهناك من يقذف بالكرة بالحدة التى يزيح بها الثلوج من طريقه عندما يغطى الطرقات وهو سلوك لا صلة له بالمباراة، وبخيل على الحياة الجارية فى واقعها. كما هو بخيل على القاعدة التى نسميها مباراة: وهذا رغم ما نجده من أن «هناك التقيض أيضا كما هو فى أى شئ» ، فإذا كانت الألعاب تكفل سلامة الحياة لبعض الناس، وتستخدم كعلاج ناجح لآخرين ، فإنها قد تكون مدمرة أيضا (١٩)، ولنتصور لاعب الهوكى الذى فقد إحدى عينيه ، أو لاعب كرة السلة الذى يعانى من ضعف الطلب، أو المغامر الذى يتجهّم على زميله باللفظ النابى على طاولة البريدج. أو الأب الذى يغامر بثمن الطعام .. أو الطفل الذى يذرف الدموع على خسارته فى الرهان».

إن كلا النسقين يقومان على أساس من الاتفاق المسبق على ممارسة اللعب أو الفن أى كونه اتفاقا على أن ما تجرى ممارسته هو إما « لعبه أو « فن » ولكنه ليس بحال من الأحوال هو ممارسة الواقع ، إذ ليس من واقع فى العملية برمتها إلا كونها الاتفاق على أنها ليست الواقع وهو ما يشير مباشرة الى كونه الاتفاق على أنها ممارسة فى إطار « إيهامية بالحياة » ، وبما يقود الى عنصر « الافتراض الفنى» فى نسق الفن بما هو ذاته «لعبة» كما يقود كذلك إلى عنصر فى «قانون اللعبة» فى نسق اللعب بما هو فى ذاته «اتفاق على قانون» .

(١٧) أنفيلدون ( البيت م) الألعاب واللعب والتكنولوجيا . ص-١٩.

(١٨) المصدر نفسه ص-١٧.

(١٩) المصدر نفسه ص-٢٠.

وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسقى اللعب والفن ، لا يعنى أن مجرد توفره فى أى نسق يعنى انتماء هذا النسق الى أى من اللعب والفن ، والا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعى لعبا أو فنا ، أو صار العقد القانونى بين شريكين لعمل انتاجى أو تجارى كذلك لعبا أو فناً . ان الاتفاق فى نسقى اللعب/الفن ، هو اتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه فى كل منهما ، فالاتفاق فى الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط ايهامى . وحتى اذا كانت ثمة قناعة مثلا بما «يرى ميتز أن (٢٠) انطباع الواقع تؤكد الحركة على الشاشة التى هى دائما حركة (واقعية) نقبلها طواعية على أنها حركة الأشياء فى الواقع لا حركة الضوء والنظر » فما هذا التقبل فى الحقيقة الا بناء على اتفاق مسبق بأن هذه هى طبيعة اللعبة ، أى ايهاميتها .

وحتى عندما يتوقع أندريه بازان بسرور « أن يأتى وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات البعدين بالصور (٢١) الكاملة البروز هادما الفرق الرئيسى بين ادراك ما على الشاشة والادراك الفعلى » . فانه فى الحقيقة يؤكد على تناقض فى نظريته أصلا ، لأنه التصور النظرى الذى يعنى بهذا التوقع امكانية أن يستوى ادراك الواقع مع ادراكه فى الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة فى هذه الحالة بالتذكرة بفن آخر هو « المسرح » الذى يحتوى داخل اطار خشبته اناسا حقيقين ( ممثلين ) دونما حاجة لاختراع « البروز والتجسيم فى الصورة » ، ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة اسمها الفن ، والا لنهض من بين مقاعد المتفرجين اناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشرير الذى يستفز كل مشاعر انسانية ، ولكن كل شهم بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه اراء فن وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودة رد الفعل التى يتعامل بها مع أى لعبة ، وبالطبع ان يتوقف التواجد الحتمى لعنصر الافتراض الفنى على الملقى وحده ، بل هو كذلك - وتلك هى أهمية كونه تعاقدًا - انما متواجد بالحتم أيضا فى الطرف الأول / المقابل ، أى ابداع العمل الفنى ذاته ، إذ حتى فى « الطبيعة التى تفترض أن الممثلين يؤدون ادوارهم وهم يتظاهرون بأنه ليس هناك متفرجون (٢٢) . ولكن بالرغم من افتراض هذا التوهم فإن الممثلين موقنون بانهم لا يؤدون المسرحية لأنفسهم وحدهم ، ولكنهم يستخدمون حيلة معينة لتأكيد اتصاليهم بكل متفرج فى المسرح . حتى الهمس لابد وأن يكون جهيرا وموهما بأنه خافت » . هكذا هى لعبة «وحين يختفى شخص (٢٣) عن الأنظار ( فانه يستمر فى الوجود بهويته فى مكان ما فى الديكور المختفى عنا . ليست للشاشة ( أجنحة ) » فهكذا يذكر بازان نفسه بما يؤكد أنها للعبة فى كل من اطار خشبة المسرح واطار الشاشة رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما « ليست للشاشة أجنحة كالتي للمسرح » ، تتيحها للممثل الذى ينتظر حتى

(٢٠) أندريه ( ج . دافلى ) نظريات الفيلم الكبرى . - ص ٢١٩

(٢١) للصبر نفسه . - ص ١٤٤

(٢٢) د . ابراهيم حسادة : طبيعة الدراما - ص ٥٠ ، ٥١

(٢٣) أندريه ( ج . دافلى ) : مصدر سابق . - ص ١٤٥

يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح وبينما أن هذه لعبة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظر بالقطع لعبة ؟

وبالمثل « بينما لا تخرج أصوات الكلمات التي يقولها أحد الشخص على الشاشة بالضبط من بين شفثيه <sup>(٢٤)</sup> » ، ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة ، فإن هذه الأصوات تتفق مع حركات شفثيه بحيث تؤكد لحاستي النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث في الحياة الواقعية ، إذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ، ضاع هذا المؤشر أيضا. في رأي ميتز من المؤكد أن هناك حدا أدنى لعدد مؤشرات الواقع التي تحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطبعا بآنها واقعية « ولكن مبدأ الافتراض الفني هنا سوف يرفض فكرة ميتز حول هذا الحد الأدنى ، إذ في الحقيقة ستبقى الحاجة إلى هذه المؤشرات إلى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبدا إلى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض ، ولكن بدرجة تامة قبل ارتياد دار السينما أي متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو محمل بداخله بعنصر الافتراض الفني ولهذا نجد علماء النفس في أمريكا وفرنسا - بصدد تعرضهم لدراسة ظاهرة النجاح الذي تلقاه أفلام جورج لوكاس المفرقة في الخيال العلمي - وقد جاء ضمن استنتاجاتهم المشتركة أن : « مخلوقات لوكاس : تنقل حروب الأرض إلى منطقة أخرى بعيدة <sup>(٢٥)</sup> من موقع الجالس على مقعده في صالة مكيفة يعلم أن ما يراه خيالا سينتهي بعد العرض ويعود إليه مرة أخرى » . أي ما يؤكد حقيقة وجود عنصر « الافتراض الفني » لدى المتفرج طوال فرجه على العرض الخيالي ، وطالما أن السينما/الفن مثل الشعر الذي حدد له أفلاطون <sup>(٢٦)</sup> « من بين صفاته بعض خصائص المحتال والمخادع والوهم الذي يستغرق بما يقدمه لك » . وحيث لنفس السبب يرى ستيان : « أن (السريرية الطبيعية) هي تناقض <sup>(٢٧)</sup> في التسمية ، باعتبار أن المسرحية لا تستطيع أبدا تقديم الحياة بصدق كامل فلا بد لها دائما في النهاية أن تغشنا .. وهو ( المسرح ) يفعل ذلك مدركا أننا مستعدون دائما أن يغشنا » .

وهكذا فإنه « يحمل المتفرج - طبقا لبندو العقد - على أن يصدق ما يراه <sup>(٢٨)</sup> ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكدا بالافتراض الفني أنه أزاء مجرد عمل فني والمتفرج يصل إلى أية قاعة للعرض التمثيلي وهو يتوقع أن يكون على شيء من الاتفاق مع رفاقه المشاهدين <sup>(٢٩)</sup> حين يضحك وحين يعانى. وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق، ليصبح بالتالي اتفاقا مثلثا، وليس اتفاقا ثنائيا.

ويلتقى التصور الاصطلاحي هنا، بذات التصور والاصطلاح لذات المفهوم تقريبا، لدى د.

(٢٤) المصدر نفسه - ص ٢١٩

(٢٥) يوسف فرنسيس : ثمن الخيال العلمي - جريدة الأهرام / القاهرة - ١٩٨٢/١٢/٥

(٢٦) هامبشاير (استيوارت): الواقعية لا تكفي - ص ٤٦.

(٢٧) ستيان (ج): للالهة السوداء - ص ١٠٢.

(٢٨) د. إبراهيم حمادة - طبيعة الدراما - ص ٥٧

(٢٩) ستيان (ج): للالهة السوداء - ص ٤٥٢، ٤٥٣.

ابراهيم حمادة، وإن أوردته مقتضبا موجزا عندما يقول : « قبل ان يجلس المتفرج في مقعده بصالة المسرح، لا يحتاج إلى تذكرة بأن هناك عقدا غير مكتوب بينه وبين العرض المقدم (٢٠) .. بأن ما يراه فوق خشبة المسرح مشابه للحياة وغير قابل للمراجعة الحرفية طبقا لما يحدث في الواقع. هذا كما أن النص المسرحي مكتوب على أساس اصطلاحى مدرج فى هذا العقد العرفى. فهو اذا لم يكن - حقيقة - واقعا حقيقيا، فهو كذلك بالنسبة للمتفرج (٢١) .. أى وما يشير مباشرة إلى المقصود هنا بالتواجد الحتمى لعنصر « الافتراض الفنى » الذى يسبغ بدوره مسحة الواقع على اللا واقع، وكأنه منطق اللا منطق، ولكنه المقبول هكذا بما هو عليه باعتباره الفن وليس الواقع ذاته، عبر التسليح بالافتراض الذى لولاه لتعامل المتفرج مع ما يتلقاه باعتباره واقعا، ولتحولت لحظات العرض إلى ما لا تحمد عقباه.

ولسوف نلتقى بنظرية بولو عن البعد المادى (أو الوهم الضرورى). مثلما نجدها لدى شيلا داوسن، وهى من أتباع بولو المتحمسين، وسوزان لانكر التى تشبه أراها، فى أن الفن وهم، آراء بولو فى نظريته، وهى ذات النظرية التى فيها « كثيرا ما يشار إلى الحالة الخيالية (٢٢) .. حالة المشاهد الذى يصعد به إلى المسرح لينفذ البطلة التى يهددها الخطر ويقال عن هذا الرجل أنه فقد البعد المادى » ( أو الوهم للضرورى ) - استنادا إلى نظرية بولو فى هذا الصدد (٢٣) ، ولكن جورج ديكي يرى أن « التفسير الأفضل فهو أنه ( هذا الرجل ) فقد عقله ولم يهتم بالقواعد والأعراف التى تتحكم بظروف المسرح » (٢٤). أى أن الخلاف يتركز فى التفسير ، ولكن يبقى الاتفاق الضمنى على عنصر الافتراض المسبق ، حيث كما يستطرد ديكي أن « القاعدة التى تهمنى فى هذه الحالة هى التى تمنع المشاهدين من اقحام انفسهم فى حدث المسرحية . ولجميع الأشكال الأدبية الشائعة قواعد وأعراف مماثلة لهذه » . ف هذا هو اقرار ديكي ، حتى وإن كان موقفه متمثلا فى مقولات من قبيل : « اذا كانت نظرية البعد المادى طريقة معقدة مضللة للحديث عن تفسير الأشياء أو عدم القدرة على تفسيرها ، فلا حاجة إلى الاهتمام بها (٢٥) . بيد أن أتباعها يعتبرونها الخطوة الأساسية الأولى لأية نظرية جمالية ».

ويتجسد المستوى الحقيقى للعبة فى عنصر الاتفاق/الافتراض الفنى الوارد مع صاحبه إلى قاعات العرض .. عندما يصبح اتفاقا على ألا يتفق المتفرج مع نفسه ، وهو المستوى الذى تلعب عليه تنوعات الدراما الحديثة « حيث لا يتاح للجمهور أن يتفق اتفاقا سهلا مع نفسه (٢٦) أو ... حيث يقسم عقل المشاهد المنهمك فى محاولة بناء صورة انفعالية أو عقلية راسخة

(٢٠) د. ابراهيم حمادة. مصدر سابق - ص ٥٠.

(٢١) المصدر نفسه - ص ٥١

(٢٢) ديكي ( جورج ) : للوفى الجمالى - ص ٥٢.

(٢٣) ينظر الشرح للوفى لهذه النظرية فى المصدر نفسه - ص ٥١، ٥٢.

(٢٤) المصدر نفسه - ص ٥٢.

(٢٥) المصدر نفسه - ص ٥٢.

(٢٦) ستيتان ( ج . ل ) - مصدر سابق - ص ٤٤.

للمسرحية في ولائته.. فالكتاب قد يحمل وجهة نظر مستقلة بحيث لا يقبل أن يترك مسرحيته تنزلق إلى الصيغة الجاهزة ، صيغة الرأي المكون مسبقا ، ولا إلى مصطلحات التقاليد الراسخة . إذ بناء على ملكة لعب دور الآخرين بالتقمص من ناحية ، وبناء على الامكانية التي يطرحها عنصر الافتراض الفني ، فإن « المزيج العام بين دافعنا لأن نجد انعكاسا لأنفسنا في شخصية ما ، ودافعنا للتراجع للحصول على فرصة أفضل لرؤية هذه الشخصية من زاوية صحيحة<sup>(٣٧)</sup> » ، هذا المزيج يعطى التضاد المتكافئ المشترك في كل المسرحيات . فإن الدراما عبر هذه الممارسة الجدلية مع الجمهور إنما تدخل إطار اللعبة .

ومثل اللعبة التي نجهل قوانينها التي يمكن أن نتفق عليها مسبقا ، فلا يمكن لنا بالتالي أن نلعبها ، نلتقي كذلك بالفن الذي نفتقد حوله اتفاقا مسبقا يتيح لنا فيه ممارسة اللعب/الفن ، مثل فن الأوبرا ، وهي التي « طالما هاجمها النقاد في بلاد وعصور مختلفة<sup>(٣٨)</sup> لأنها ..فن يقوم على تقاليد مصنعة غريبة لأبد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا » .

وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية في الفن عامة ، وفي السينما خاصة . والتي تطرح قوانينها الجديدة ، متمردة على التقاليد والمواصفات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجددا على ما طرحته توا من قوانين جديدة . من هنا - وعلى سبيل المثال - يقال بالترتيب على ذلك « فعلى الرغم من<sup>(٣٩)</sup> أن غودار يقلت من أي تصنيف إلا أن شيئا لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من اصفاء تصنيف معين على أعماله يجعلهم لا يتقبلون اللعبة - ( المقد ) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا إلى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، والتألف من رؤيتها...»

إن البدء بعملية « اختيار » العمل الفني أو الأدبي ذاته « يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها » وهو ما يستطرد في شرحه استاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن « ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ » ، فالاثنتان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفا<sup>(٤٠)</sup> . والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلي عن بعض المعايير الموضوعية ، كمبدأ التماثل ، والحاجة إلى المرونة بين العلامات والأشياء ، هذه المبادئ لم يفكر فيها القارئ تفكيراً حقيقياً ، وهو مع ذلك يطبقها في حياته بكل بساطة ، ويمكن القول بأنه في الواقع يجهلها ، ولعل من الأسر له حين يقرأ أن يتظاهر بأنه يجهلها . وعلى أية حال فإنه يسره أن يتظاهر ، لأن ذلك يساعده في مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور ، ولكنه يبحث عن حقيقة الأشياء ، ويتوصل إلى هذه الحقيقة العميقة بطرق شتى ، ويقتنع

(٣٧) للصمد نفسه - ص ٤٥٦

(٣٨) د. سمعة الخواي الأوبرا في فن القرن العشرين - ص ٧٦

(٣٩) نيل الديسر: خواطر حول اللوحة الفرنسية الجديدة - ص ٢٥

(٤٠) تشورانسكو (الكسندر) الكلمات المسرحية - ص ٤٨ ، ٤٩



برسالة لتكون من تصاوير شاذة شذوذاً فاجشاً ، وهي محسوسة بطبيعتها ، طبيعة الصور ، ومجردة بسبب العلاقات التي تستثيرها ، وهو يعرف أنه لن يكتشف أشياء أو مفاهيم بجثة ، ولكن صوراً ورموزاً تنتمي الى عالم مصطنع وملون بألوان قوس قزح) وهو يتعهد بالاستماع باخلاص لكلام لعله لا ينتظر منه سوى حزن أو اثارة ويقبل أن يسمى البعض معاملة اللغة . وأن يقدموا له حديثاً مقنناً ، يتبين في الكثير من الاحيان أن حل الفازة عمل شاق وغير محقق ، وعلى ذلك فهو يسلم بأشياء كثيرة ، ويقدم تنازلات لا يشعر بها الا بشيء من الغموض .

والخلاصة أن ما يعنيه الاقرار بعنصر « الاتفاق المسبق » في ممارسة نسقي « اللعب/الفن » هو أن ثمة درجة من الوعي المسبق لابد وأنها متوافرة بل ومتواجدة دوماً عبر ممارسة أى من النسقين ، والا تحول أى منهما الى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة ذاتها ، فالاتفاق من ناحية إنما يعنى ضرورة شرطيته بالقانون الذي يحكم هذا الاتفاق ، والا ما صار اتفاقاً ، لأن الاتفاق فى جوهره يعنى تقنين علاقة والاعتراف بها ، كما أن الوعي بهذا الاتفاق يظل شاخصاً فيما نسميه « اللا إيهامية » فى ممارسة / الفيلم / الفن ، وبما ي طرح مساحة واسعة للتلاعب بها ، طالما أنها المساو لوجود الاتفاق/العقد المسبق ، تماماً مثل المساحة الواسعة للتلاعب باللايهامى الموجودة فى النص العرفى لهذا الاتفاق المسبق ، وبما لا يمكن انكاره كوجود حتمى للعنصرين معاً ، كما لا يمكن معرفة أين ومتى يبدأ أحدهما وينتهى الآخر ، فهما موجودان متلازمان فى دينامية جبلية ، والمبدع وحده هو الذى فى استطاعته أن يتلاعب بدرجة تغليب أيهما على الآخر : الإيهامى مع اللا إيهامى .

## الورقة الثانية

نقى الواقعة عيتية

## نفى الواقعية او مازق الواقعية فى السينما الا إيهام والافتراض الفنى

- يخطئ من يرى إنز بالإيهامية وحدها فى العمل الفنى / الفيلم ، مهما بلغت درجة صناعة هذه الإيهامية وقدره الاغراق فيها ، وحتى لو كان الدفاع فى ذلك مبنيا على نظرية الافتراض الفنى التى تسمح بهذه الإيهامية .

ويخطئ كذلك من يرى بكسر الإيهام وحده نافيا الإيهامية ، مهما بلغت تقنيات التغريب وكسر الإيهام ، وحتى لو كان الدفاع فى ذلك مبنيا على نظرية الافتراض الفنى التى تسمح بالتلاعب ضد هذه الإيهامية .

يخطئ من يرى بأى من الجانبين وحده ، لأنه أراد اولم يرد سيكون الجانب الآخر موجودا ، ولا تعدو المسألة كونها فرق فى الدرجة . لهذا فإن الواقعية (٩) هى مصطلحنا الذى نعنى به التصور الموروث والشائع بأن هناك شئ على الشاشة السينمائية يمكن اعتباره « واقعيا » .. ذلك أن الزعم تنظيرا بالقول أن شئ « واقعية » و « تامة » ، غير استخدام الصوت واللون والسينما المجسمة ، انما هو ادعاء يفدو وكأنه « رويشت لا ترتبط بالعلاج (١١) » - بتعبير الناقد جيرالد ماست ومارشال كوهين - أو هو تصور لتقويض ما حققته تجريبات فن الفيلم ، بينما يتوجب على هذا الفيلم / الفن أن يستوعب ما تم استنباطه من التطور فى المفاهيم الموروثة عن تجربة الفن عامة ، والتى لم تتوقف عند التوهم بأن شئ إيهامية واقعية وأنها تامة ، رغم اصرار السينما الهوليودية - وما هو بمنهجها - حيث لا تعدو كونها مجرد (١٢) التجسيد المعاصر للقناعة بتحقيق هذه « الإيهامية » ، وهنا يشرح الباحث الشاب مارتن وولشن - مثل ماست وكوهين وباستعراض التوجهات النظرية - هذا الموروث الفنى للسينما عامة فى هذا الصدد ، والذى جاءها جماليا من التصور الزيتي « بالمنظور » ، ومن رواية القرن التاسع عشر التى وجدت أروع تعبیر عنها فى « إيهامية السينما » ( مع التحفظ مؤقتا على « المطلق » فى الاصطلاح هنا ) بدءا من الاهتمام بعمق الصورة ومرورا بتطور فن المونتاج فيما لا تعدو وظيفته وغايتة أن تكون ادماج المتفرج فى تقمص للشخصيات والتتابع الروائى .

من هنا وبالانتقال الى موضوعية « ضرورة الفن ووظيفته » ، ومن منطلق موقف وفهم محدد لهذه الإيهامية السينمائية - باعتبارها فى التحليل النهائى « أثر على جمهور » - فإن الافلام التى طالما اعتبرت سياسية وأيضاً ثورية والتى طالما قوبلت بالتهليل والتصفيق لها على نطاق

٩ اضطرت لصياغة مصطلح « الواقعية » للإشارة الى كل منهج نظري يتصور بأن شئ « واقعية » فى الفن . وأما من الناحية اللغوية فقد اقتصرت بمصطلحات اصطلاحية مماثلة سبقت ذلك مثل « الظاهرية » . حيث بالمثل أيضا نقترح أن يكون تعريب « Narrative » الى « الروائية » ، وليس « الروائية » . لأن الأخيرة لا تنفى بالمعنى ، فقد نقول : « لحدثا روائية » ، وشخصيات روائية » ، فيكون استخدام كلمة « روائية » هنا باعتبارها الصفة التى تنسب للشئ الى عالم الرواية وبنائها .

(١١) Mast Gerald and Marshall Cohen : Film Theory and Criticism pp 4 , 5

(١٢) Wal h, Martin : The Brechtian Aspect of Redical Cinema (٤٢)

واسع - مثل فيلمي معركة الجزائر ، وزد - فانها كلها سوف تتسم بذات الأساليب » الإيهامية ، التي تدفع بجان لوك جودار<sup>(٤٣)</sup> وجان ماري ستراوب وآخرين الى انكار امكانية تحقق أى مفعول ايجابي لها .

لذلك فانه حال التعرف على هذه الظاهرة من الاختلافات الحادة حول تقييم الأعمال السينمائية التي يفترض لها دورا ايجابيا ، يمكن فهم حقيقة ما يشير اليه وولش من أنه منذ الرسامين التكعيبيين ، ومنذ ايزنشتين وفيرتوف في السينما ، ومنذ مايرهولد وبريخت في المسرح ، قد ظلت الاشكالية الرئيسية<sup>(٤٤)</sup> لفن راديكالي ممتدة في البحث عما يجب أن تكون عليه راديكالية الشكل النابعة من المضمون في العمل الفني السينمائي ، حيث رؤى أن الفيلم يمكن له فقط أن يكون راديكاليا ، اذا ما كانت بنيته الفنية محطة للاشكال التقليدية على نفس منوال مضمونها الناقد - او هو من الناحية الاصطلاحية لتوجه محدد : « التعميري » - للايديولوجية السائدة .

وفي ضوء هذه الحقيقة - ومثالها الاختلاف حول فعالية ما سمي بالسينما السياسية - يمكن فهم الخلاف باعتباره متمحورا حول قضية « الإيهام » ، تلك التي ظلت مركزا للاهتمام ، سواء لدى النقاد أو المبدعين على حد سواء ، حتى أن اتجاهات ومذاهب فنية بأكملها كان يتحدد اتجاهها ، هذا بناء على موقفها من قضية « الإيهام » طالما أن الأمر يمس « أثرا على جمهور » وعبر الفن .

لذلك ومن منطلق الرغبة في تحديد موقف واضح ومحدد - عبر الممارسة الابداعية لفن الفيلم - من حيث نوع هذا الأثر والتأثير ، بالإيهام أو بكسره ، كان الطريق الى المبحث الفيلمي التطبيقي في تجريبية « الكسر النسبي للإيهام السينمائي » ( تبعا للمسمى الاصطلاحي الذي صاغه الباحث خلال هذا المبحث التجريبي الفيلمي).

وينطلق المبحث التجريبي من مبدأ كون الفن ضرورة حيث تتبع وظيفته ، ومن مبدأ كون ضمنية ما يقدمه « عالما افتراضيا » حيث تتبع امكانياته التقنية ، ومن ثم تتجسد جدلية « التوظيف الاجتماعي للفن عبر تقنية فنية تستهدف هذا التأثير الوظيفي » ، ومن ثم وبالربط التاريخي للعصر تبرز قناة « التجريبية » أهم أوجه تحقق الفن : ضرورة وتأثيرا وظيفيا . وبالنظر الى الجانب التوظيفي للفن ، انطلاقا واستنادا على كونه ضرورة ، يتبنى البحث التوجه الايجابي لدور الفن اجتماعيا باعتباره « نقطة للانطلاق وقرونا للاستشعار في المجتمع » ، في مقابل أية اتجاهات سلبية مضادة ، حيث الخطورة في أن هذه « الضرورة » دائما ما تسمح بإمكان تحقق كلا التوجهين . ومن هنا يمكن الإشارة الى المسلمة المبدئية للبحث في هذا الاطار ، والتي تعني أن عالم الفيلم/الفن ، هو « عالم افتراضي »

و « العالم الافتراضي » - اصطلاحيا - هو عالم العمل الفني في مقابل « عالم الواقع » ، أي بما يميزه كاملا ، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفني واقعيًا أو معاشا ، الا

Ibid . p 37 (٤٣)

Ibid . (٤٤)

فى حدود كونه « صورة مفترضة » للواقع المادى المعاش ، ومن ثم فهو « عالم افتراضى » لا يمكن البحث فيه عن « واقعية » ما مهما بلغت النوايا والقصدات الى ذلك حيث لا تعدو كونها فرضا قسريا .

هذا كما تستتبع السمة الافتراضية لعالم العمل الفنى مبدأ « الافتراض الفنى » لدى تلقيه ، حيث يشير ذلك الى نوع المنطق الذى يتعامل به المتلقى مع عالم العمل الفنى ، تسليما بانه مجرد عالم «مصنوع» وبالتالي فهو مفترض ، أو هو مفترض وبالتالي فلا بد أنه مصنوع.

وبهذا فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة « دال» فنى بـ «المللول» الواقعى أى أن ما هو « واقع » فعلا فى عالم الجمهور انما هو غير موجود فى العملية الفنية الاعلى مستوى «الإشارة اليه» ، والا « واقعى » فى العملية الفنية برمتها الا « ممارسة التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو... الخ) بين هذا الجمهور وعالم « الاشارات الفنية » المعروضة عليه خلال « اللحظة الفنية (ضمن زمن العرض ) وليس يزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض.

حيث أيضا من خلال التفسير النفسى « تظل الفكرة فى ذاتها هناك ( فى الفن والأدب بلا واقعيتهما وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة (٤٥) . ومن هنا كانت (الصورة ) دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها الى عالم الكرة أكثر من انتمائها الى عالم الواقع. أى أنه الافتراض الفنى الذى يخلق ما يمكن تسميته - بـ « المنطق الفنى» ، ذلك المنطق الذى يمكنه أن يحطم أى منطق عقلانى - صورى أو جدى - ومع ذلك يتقبله المتفرج وهو فى حالة من الافتراض الفنى ، أى بما يتيح مساحة لمنطق مفترض دائما ، وهى ذات المساحة المتاحة للمبدع ذاته حيث « عنصر الاحتمالية ..(٤٦) فى بساطة ما يحملنا على تصديق ما يعرض ، والوثوق فيه ، والافتقار به ، حتى ولو كان خياليا ويدور فى عالم وراء واقعنا المعاش » ، هذا كما لا يدل الاحتمال هنا على معنى رياضى، أو احصائى، أو طبيعى ، وانما يشير (٤٧) - بصفة أساسية - الى عنصر التصديق أو الممكن الذى يتخلل افتراضات اطار الحياة التى يتخللها الكاتب، وبهذا المفهوم فإن عالم « العمل الفنى هو الذى يحدد ما هو ( محتمل ) أو ( ممكن ) داخل حدوده الخاصة، ونحن لا نفرض عليه المعايير المعرفية للحياة اليومية. ولهذا السبب نستطيع أن ( نوافق ) على الاسطورة والخيال الطليق ، و نوافق عليهما بالفعل».

من ثم وفى ضوء فهم عالم العمل الفنى باعتباره افتراضيا « يمكن فهم أرسطو بدوره حين يقول (٤٨) : أن الشاعر لو ارتكب خطأ من وجهة النظر الواقعية (الكان واقعا فى الغلط ، ولكن من الممكن تبرير الغلط إذا أمكن عن طريقة بلوغ غاية الفن . فإذا ما أسهمت الغلطة فى (التأثير) الجمالى للعمل ( فمن الواجب أن نقبلها) . وعلينا أن نعترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية » طالما أننا ازاء عالم افتراضى يستتبع بدوره

(٤٥) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب - ص ٦٥ ، ٦٦

(٤٦) د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما . ص ٢٧

(٤٧) سترلينجز ( جيروم) : للفن الفنى ص ٥٠٢

(٤٨) المصدر نفسه : ص ٥٠٠

## الافتراض الفنى.

من هنا فالافتراض الفنى هو الوعاء أو المساحة التى تتحرك فيها تقنيات الإيهام وتستند على حقيقتها، مثلاً - بالمقابل - أن الافتراض الفنى هو أيضاً بمعنى من المعانى - ومن بين ما يتردد من مقولات واصطلاحات شتى - هو نوع من ( المساحة الفاصلة ) .<sup>(٤٩)</sup> وهى مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة (٤٩) المتلقين أن الإبداع والتلقى المبدع وبين هذا المبدع وجماعته فى حالاتهم العادية ، أنها مساحة فاصلة بين آئين ، أن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وأن الممارسة الفنية بطقوسها ومفرداتها الخاصة . . . ولكن الفصل بين آئين لن يعنى انقطاع تواصل الحياة بين هذين الآئين الا بالموت ، اذ مع بقاء التواصل يبقى التفاعل الانسانى مع كل مكون فى محيطه الذى يحياه فى أى من الآئين ، أن الممارسة التلقى / الإبداع وأن ممارسة الحياة بحيث إنه - الانسان - يبقى خلية التراسل بين الآئين رغم تلك المساحة الفاصلة التى لا تفصل الا بين نوعين من الحياة : نوع حياة اللحظة الفنية / التلقى / الافتراض الفنى ، ونوع الحياة اليومية بكل وقائع تعاملاتها بكافة المدركات الحسية التى لا تتوقف عند حاستى السمع والبصر .

وعلى ذلك فسوف يمكن تجاوز أى استنتاج قد يتطرق اليه بعض الفهم بأن ثمة « استقلالية للفن » بناء على نظرية العالم الافتراضى ، فلابد أن ثمة اتهامات سوف توجه الى النظرية تحت زعم أنها تعنى انعزالاً عن الواقع ، أو أنها تسعى الى ذلك ، فإذا ما بدأ النقاش حول ذلك ، سوف نجد تصورات أخرى مما يلتقى مفهومها مع نظرية العالم الافتراضى فى الفيلم/الفن ، ولكنها تطرح تصوراً متوسطياً يبدو وكأنه الدفع لثمة هذه الانعزالية عن الواقع ، كان يقال : «إن الواقع الفقير للدال السينمائى باعتباره مجرد اختلاط للظلال بالأضواء - إنما يتطلب بالضرورة من كل شئ يرى ويسمع أن يظهر بأكبر صورة حقيقية ممكنة<sup>(٥٠)</sup> . لكن تنجح السينما كما لم يفعل أى فن آخر فى مزج ودمج المتخيل مع الحقيقى الواقعى » . اذ كما يتم الاستشهاد بكريستيان ميتز : « هنا سر آخر من أسرار السينما ، حيث تتمج واقعية الحركة فى لا واقعية الصورة ، من ثم يتحقق المتخيل أو الخيال الى درجة لم يتم الوصول اليها من قبل »<sup>(٥١)</sup> وهكذا يؤدى مثل ذلك القول الى العودة لخلط المفهوم ومن ثم ضبابيته التى يتخطاها التحديد الحاسم لمفهوم العالم الافتراضى ، حيث ومن ناحية أخرى ، ربما كان الأقرب الى تحديد موقف نظرية الافتراض الفنى فى هذا الصدد ، هو نظرية سارتر فى (التخيل ) : « فإن الموضوع الجمالى (لا واقعى) من جهة (٥٢) ، ولكنه مع ذلك (شئ) من جهة أخرى ، ومجرد كونه (شيئاً) فإنه فى ذاته عبارة عن تجسد فى حيز الوجود/الواقع ، فهذا الشئ/الفيلم هو شاشة .. شريط صور تتحرك فى آلة عرض ... أضواء متحركة . أصوات

(٤٩) د. صلاح الراوى : السيرة الهلالية بين الشفافية والتكوين - ادب ونقد عدد ١٢ ، مايو ٨٥ - ص ١٢٢

Wald Henri : Semiotic Contrasts Between The Theatre and The Cinema , p 124.(٥٠)

(Metz , Chrsian : Essais Sur la Signification au Cinema , t. II , od Klincksieck , Paris , 1972(٥١) , p. 24 , in I I bid

(٥٢) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر للعاصر - ص ٢٢٤

مصنوعة تسجيليا وعرضا .طريقة في بناء وتتابع كل تلك .وقاعة عرض (مكان) تحتوى جماع هذا الشيء وتلقيه من بشر... الخ... أى أنه شيء في مكان ، بل ويستغرق زمنا ويتحقق بوجود بشر حقيقيين ، لكنه يبقى شيئا ( الفيلم ) متسما بما نرفعه الى مستوى الخاصية لتفرد به ضمن منظومة العالم الافتراضى/الفن ، الا وهى ( خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية ) تلك الخاصية التى تعنى أنه رغم رؤيتنا البصرية لحياة متحركة معروضة أمامنا إلا أنه لا شيء يتحرك مما نراه متحركا الا شريط سيلويد به مجموعة من الصور ( الثابتة) المتتابعة بسرعة معينة عبر مجموعة من تروس ضمن آلة متحركة ، وهو ما لا نراه ، وانما نرى الخدعة الإيهامية

التي ينتجها ، تلك الخدعة التي صممها الاختراع السينمائي استثمارا للظاهرة الفسيولوجية التي تحدث في شبكية العين وينتج عنها ( بقاء أثر الصورة ) أو ( الصورة الارتسامية ) ومن ثم ( استمرار الرؤية ) وفقا لتحقيق ميكانيكية معينة هي لب هذا الاختراع الإيهامى ، حيث لا يكون ما نراه هو الواقع ، وانما هو الإيهام به وفصل الإيهام هذا ، هو الذى يحتوى جدل كونه ( أداة إيهامية / الفيلم والياتة ) أى هذا الشيء من ناحية ، وكونه ناحية أخرى ( الناتج الإيهامى ) ، وهى الجدلية التي نستلزم فهمها على هذا النحو ، والا اختلط تطبيقها النظرى لدى أى محاولة لربط مكونات ما هويتها بالواقع ، وبما يؤدي الى استخلاصات أو تصورات خاطئة ، مثلما نعتز على مثال ذلك لدى الفيلسوف المعروف برتراند راسل .

يذهب برتراند راسل بصدد التمثيل والشرح لأحد جواب « لسفته » ، إلى أن يقلب الآلية مع التسليم الضمني في الوقت ذاته بنفس الحقيقة الفنية التي نسميها « العالم الافتراضى » فرسل يضرب مثلا « وهو الخاص بسقوط رجل من أعلى عمارة في الشريط السينمائي » (٥٢) ، والذي يمسك بسلك التليغراف في أثناء سقوطه ، « يبع على الأرض سليما ، فنقول عندئذ أن شيئا واحدا قد نزل من مكان الى آخر بطريقة معينة ، ولكننا نعلم أن حقيقة الأمر تنحصر في وجود عدد كبير من الصور الفوتوغرافية التي تلاصقت وترابطت على النحو الذى خدعنا ، واهمنا بوجدانية الجسم الساقط وطريقة سقوطه » . ويكون هذا المثال بصدد توضيح مقولته : « وهكذا العالم الطبيعي أحداث تترابط عقودا عقودا ، فنتوهمها أشياء تتحرك » (٥٣) ، ولعله بذلك يقلب الآلية بما يحذو بالدكتور قاسم لأن يعلق : « أن مصدر الخطأ في هذا المثال ينحصر في أن ( رسل ) يريد أن يجعل السقوط في شريط السينما مقياسا لسقوط الأجسام في الخارج ، مع أنه حفرنا من هذا القياس ، ونسأله ما رايه في الشخص الذى يسقط من فوق برج لندن أو من أعلى المجمع عندنا ، دون أن تكون هناك حيلة سينمائية تخدعنا؟ هل سيظن (رسل) أن ليس هناك جسم معين ينزل من أعلى البرج أو من المجمع ، الى سطح الأرض؟» .

ان العكس بالطبع هو الصحيح ، ولكن ما يهمنا على أية حال اعترافه الضمني بإيهامية

(٥٢) د. محمود محمد قاسم : في نقد برتراند راسل - ص ٩٠

(٥٣) رسل « برتراند » : الفلاسفة بنظرة علمية - تلخيص د. زكى نجيب محمود ص ١٠ - في المصدر نفسه .

للشريط السينمائي ، أى ما يستدعى الافتراض الفنى ، ولكن أيضا وجوب فهمه فى جدليته الحقيقية كما اشرنا اليها ، خاصة فيما يقرنا به سارتر من حيث النظر الى الفيلم ( شيئا ) . هذا وإن كان تفسيرنا عبر نظرية سارتر فى المتخيل ، ، يمكن أن يضع نظرية الافتراض الفنى أمام ذات التساؤل الذى يمكن توجيهه الى نظرية سارتر (التي يرى البعض انه اضطر الى نحسها فى كتابه: ما هو الأدب ؟) من حيث : «أنه لو كان (٥٥) الموضوع الجمالى مجرد - متخيل ( لكان من العسير أن نفهم كيف يمكن لمثل هذا الموضوع اللا واقعى أن يفرض على المتأمل أو المتخوق ضريبا من الالتزام ؟ » . ولكن ما سوف نطرحه (٥٦) فى « واقعية الأثر » (وليس واقعية عالم العمل الفنى ) سوف يتجاوز مثل هذا التساؤل ، وذلك عبر رصدنا للمتلقى بكونه خلية التراسل المشترك ما بين هذا الشيء/الفن/الفيلم ، وبين الواقع ، طالما أن عملية التلقى فى ذاتها ، هى عملية ممارسة واقعية لشيء/فيلم أصبح موجودا فى الواقع ، ولو كمجرد شيء ومهما كانت ما هويته كعالم افتراضى/إيهامى ، وطالما أن هذا المتلقى/خلية التراسل ، هو كائن بشرى يحيا واقع الحياة قبل وبعد ممارسته الواقعية للمتلقى ، وبما ينفى للزعم باستقلالية أو انعزالية يمكن تصورها بناء على مفهوم العالم الافتراضى ، بل على العكس فإن التواصل مع من هو « خلية التراسل / المتلقى » لكفيل بطرح مساحة توظيفية عبر ذلك ، إذ ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم « الانعكاس » للواقع ، باعتباره هكذا بالضرورة ، ولكن أيضا باعتباره قابلا للتوظيف من حيث كونه متضخا لنا خارج كونه واقعا ماديا وحياتيا معاشا بالفعل ، مثلما أنه عبر ذلك المفهوم تصديق مقولة النقد الطبقي على تشيكوف : « اننا نعرف أنه ( لا شيء قد حدث ) ، ولكننا (٥٧) نشعر أن الشيء الكثير قد ( قيل ) » . وهذا بقدر ما تصديق ذات المقولة على جل الأعمال الفنية العظيمة مهما كانت اتجاهاتها أو مذاهبها ، طالما أنها « الفن » .

(٥٥) د. زكريا إبراهيم : للصخر السابق - ص ٢٤ .

(٥٦) ينظر هنا « اتجاهات المصطلحات الخاصة بالكسر للنسب للإيهام السينمائي » .

(٥٧) ستيفان ( ج . ل ) : اللهاة السوداء - ص ١٤٠ .



### الورقة الثانية

حول مصطلحنا عن : الالهامي ،  
ملحوظة هامشية

## ملحوظة هامشية حول مصطلحنا عن « اللا إيهامى »

بينما جاءت صياغتي لمصطلح « اللا إيهام » بمثابة الجوهر الأساسى لمبحثى التجريبي ، شرفنى الأستاذ الدكتور/ أحمد عثمان بإثبات رسالتى للماجستير ( وموضوعها يدور حول الكسر النسبى للإيهام السينمائى ) ضمن قائمة المراجع ( ص ١٢٨ ) فى كتابه « قناع البريختية والشيوعية » ( عام ١٩٩٢ ) ، ولقد أسعدنى أن يتبنى د. عثمان اصطلاح « اللا إيهام » الذى قمت بصياغته ضمن فصل القرارات الاصطلاحية التى هى خلاصة رسالتى للماجستير ( عام ١٩٨٥ ) ولكنى تمنيت أن يذكر سياقاته فى الهوامش نسبة هذا الاصطلاح لى وخلاصة بحثى ، خاصة ، وقد جعل د. عثمان مسمى « الإيهام واللا إيهام » عنوانا للفصل الوحيد الذى أضافه ختاماً لمقالاته المجمة للنشر فى كتابه المذكور ، وهى المقالات المنشور آخرها عام ١٩٨١ كما يذكر سياقاته بنفسه ( ص ١٨٧ ) حيث لم يأت بها من قبل أى ذكر لمصطلح ( اللا إيهام ) بينما أورده سياقاته عنوانا للفصل المضاف لختام كتابه عام ١٩٩٢ . وقد رأيت ضرورة التنويه لما يكون قد فات سياقاته دون أن ينفى ذلك سعائتى بتبنيه لمصطلحنا فى « اللا إيهام » والذى يلتقى ولا شك مع ما يتوقف عنده د. عثمان ، حيث لا ننكر أنه إذا ما تطرق الحديث الى « الجديد » فى بحثنا ، فسوف يبرز الاعتراف بالإشارات هنا أو هناك بما يلمس - ويؤكد خطواتنا - بل إن ثمة ما ارتقى الى مستوى البحث الكامل بما وفر على بحثنا جهداً فى بعض الخطوات مثلما نود أن نشير اليه إشارة خاصة عبر بحث يتميز بأهمية شديدة وهو الذى نشره د. أحمد عثمان<sup>(٥٨)</sup> بعنوان « قناع البريختية » ، دراسة فى المسرح اللحى من جنوره الكلاسيكية الى فروعه العصرية » فى مجلة فصول ، عام ١٩٨٢ ، حيث نكتشف ثمة التقاء مع فرضياته فى بحث ما أسميناه بالإشكالية البريختية ، وهو ذات ما بدأ بحثه بعنوان « اللغز البريختى » كمقدمة تؤدى الى كثير من الانتقادات حول ما أسميناه « نقد بريخت » بخصوص موضوع « الانماج » ومدى « امكانية تحقق كسر الإيهام » ، خاصة عندما يصل الى مقولة أنه « لا بد من الإبقاء على الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظنوا فى امكانهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لا تعدو المفاضلة بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت فى الدرجات والنسب » ، فحيث يركز بحثنا على حقيقة هذا « التفاوت فى الدرجات والنسب » فى موضوع الإيهام ، ونبنى عليه نقده لبريخت ، ومن ثم طرح البديل التجريبي السينمائى ، انما يعترف الباحث ، خاصة باستدعاء حقيقة الاعلان عن هذا التوجه وتجريبته

(٥٨) د. أحمد عثمان : قناع البريختية ، دراسة فى المسرح اللحى من جنوره الكلاسيكية الى فروعه العصرية - مجلة فصول  
يونيه ١٩٨٢ - ص ٦٩

منذ حوالي ربع قرن ، بأن ما بين البحثين تنطبق عليه بحق مقولة ستانيسلافسكى « يحدث أن يفكر عديد من الناس في عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الأسس الطبيعية للابداع وحين يلتقون تأخذهم الدمشة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم جميعا»<sup>(٥٩)</sup>. هذا وإن كانت - بالطبع - ثمة اختلافات منهجية، وبالتالي اختلافات تنظيرية مردها اختلاف الأهداف ، حيث نستهدف بديلا تجريبيا سينمائيا، دون الاكتفاء ببحث الإشكالية ( محل الالتقاء ) أو مجرد التوفر على وضوح في فهم بريخيت مثل تدارك الأخطاء الشائعة حول موقف بريخيت من « الاندماج » وما يمت الى ذلك من موضوع تفسير الفقاد والمنظرين لأرسطو ، وهي الأخطاء التي وجدنا اختلافا حولها عند الكثيرين .

وأيا ما كان الأمر فإننا أثرنا التنويه فقط ، دون الخوض في تفاصيل التقاء أو اختلاف بين البحثين ، حيث لا مجال للمقارنة بين ما يكتفى باستهداف موقف نظري ، وبين ما يهدف الى محاولة تجديد تجريبي تطبيقي تتضمن أيضا موقفا نظريا ، وهو الذي - بالإضافة الى ذلك - يجري من خلال معادل سينمائي ( لا مسرحي ) ، وعبر هذا التفارق يتحقق عنصر الجديد في بحثنا دون اجفاف حق علمي لما قدمه د. عثمان من مساعدة حقه في الوضوح الذي يستتير به بحثنا ودون أن ينتفى أيضا حقنا في صياغة مصطلح « اللا إيهام » ونسبته اليها .

---

(٥٩) د. أسامة أبو طالب : أيفانز . المسرح التجريبي من ستانيسلافسكى الى اليوم - مجلة فصول ، يونيو ١٩٨٧ - ص ٢٥٥ ..

### الورقة الرابعة

التلاعبات العدائية في اللاإيهام،

## والتلاعبات الحداثية بـ «اللا إيهامي» .. مجرد تحجيم للإيهام ( فقط امثلة ... نحو الوضوح والاستخلاص )

إن إقرارنا النظرى بالوجود الحتمى لكل من الإيهامى واللا إيهامى معا فى العمل الفنى / الفيلم ( بناء على الاتفاق العرفى المسبق حول العالم الافتراضى ) هو اقرار بما هو متحقق فى الفن فعلا ، وفى كل تجاربه واتجاهاته ، لكن المشكلة تبدأ حال أن يكون ثمة تفكير نظرى يرى بأحد الجانبين، وكأنه قد نفى الآخر فى العمل الفنى ، على عكس الحقيقة فى جدل الإيهامى مع اللا إيهامى ، فصناعة الإيهام والتمكن من الإغراق فيه ممكنة ، ولكن بناء على اتفاق هو الذى يعنى أن اللا إيهامى موجود طوال الاستغراق فى الإيهامى كذلك وبالمقابل، فإن التلاعب باللا إيهامى والتمكن من رفع درجته ممكن ومتحقق أيضا ، بل انه قد غدا سمة تتسم بها اتجاهات وتجارب جمّة من أعمال الحداثة فى الفن والأدب ، لذا فما أن يصل البحث الى اقراره لهذه الحقيقة وتسميتها بحتمية اللا إيهامى مع الإيهامى فى الفن / الفيلم ، حتى يتوجب النقاط بعض نماذج أو أمثلة التركيز أو الانتباه أو حتى مجرد الالتفات الى ما يعنى أو يعادل ذات الحقيقة ابداعا أو تنظيرا أو نقدا ، عبر المحاولات الحديثة والمعاصرة التى مستها ، وأيما كان التوجه الذى تنطلق فيه المحاولة أو المثال ، ومهما كانت نتائجها أو استهدافاتها، فالهم هنا هو رصد امكانية التلاعب باللا إيهامى مقابل الإيهامى ، ثم فيما بعد وفى ظل القناعة بإيجابية التوظيف الفيلمي ، يمكن تحديد الموقف عبر تطبيقية « البديل التجريبي » المبتغى من هذا البحث فى اجماله والذى يستهدف بدوره موقفا ولا شك ضمن مساحة أشمل وأعم ، خاصة وأن محاولاته التلاعب « بالإيهام السينمائي لصالح ما نسميه « اللا إيهام » وعكسها كذلك قد غدت منذ بدايات وتجارب حركة الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية ، أمرا يفرض نفسه بما هو ممكن تجريبيا على نطاق متنام ، وهو ذات النطاق الواسع الذى اتسعت به مجمل حركة الفن والأدب ، وحيث يمكننا استعراض بعض النماذج على سبيل الإشارة ليس الا ، وبما من شأنه أن يتبع للنظرة المتفحصة أن تستكشف الكيفية النظرية التى يتم بها النظر الى توجه التلاعب بـ « اللا إيهامى » ، وفيما اذا كانت النظرة أحادية على عكس جدل الحقيقة ، أم أنها ترى هذا الجدل .

بداية وعلى سبيل المثال / المدخل فى ايجازه ، فإن كليمنت جرينبرج « ليضرب مثلا(١٠) بالرسم الملون ( التصوير ) فيقول : ( يستخفى الوسيط - أى الخامات - فى كل من الفن الواقعى واللا إيهامى لأنهما يستخدمان الفن لاختفاء الفن . بعكس «الحداثة» التى تستخدم الفن لجذب الانتباه الى الفن(١١) » فهكذا تم رصد التلاعب بما أسميناه « اللا إيهامى » فى الفن وبما هو امكانية لهذا التلاعب ، بما يعنى الاعتراف به أولا ، ويكونه سمة للحداثة يمكن

(١٠) مختار المطار: الفن والحداثة بين الأسس والديم - ص ١١٠ .

(١١) Clement Greenberg : Modern Painting \_ Art & Literature , No, 4 Spring , 1965 , P. 123

فى ، مختار المطار : المصدر السابق .

الوقوف على نماذجها، تماماً مثلما نجد كذلك وفي المجال الأدبي أن «كُتّاب ما بعد الحداثة يحاولون الغاء المسافة بين النص والعالم بتدمير المقولات الأدبية التقليدية»<sup>(٦١)</sup>. ولذلك يجمعون في عمل واحد بين أدوات وصيغ متضادة أعنف ما يكون التضاد، بين المغرق في الخيال والتفصيلي الواقعي، ادخال المؤلف وعملية التأليف في القص وكشف وسائل الكتابة عند استعمالها». ويعقب ابراهيم فتحى على ذلك مقررًا بأن «ليس ذلك من اختراع ما بعد الحداثة، ولكنهم يسيرون في هذا الطريق على نحو دائم التكرار والإلحاح». وبما يقوينا به ابراهيم فتحى الى رصد الظاهرة في نماذج تحققها المبكر، والتي لا تدخل في حيز البحث هنا، ولكن نمونجا واحدا كفيلا بأن يؤكد ذلك: فمثلا يمكن الالتفات في هذا الصدد الى الثورة السريالية بعامة والتي قدم منظرها «أندريه بريوتون» مع زميله فيليب سويو كتاب «المجالات المغناطيسية» وفيه شرح فلسفته في ايداء احساس القارئ بالجمال وتعطيل اعجابه بالاشياء، حتى يعتاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم»<sup>(٦٢)</sup>.

أما ولكي ننتقل الى ما هو أكثر مباشرة في الإشارة الى ذات ما نسميه «اللا إيهامى» ولكن عبر اصطلاح آخر قد يكون مساويا له، فإننا نتجه الى نموذج واضح نجده فيما يتحدث جرييه عن موضوع الحضور Presence بقوله: «هناك ميزة رئيسية في هذا الصوت الذي يسمعه المتفرج، وفي الصورة التي يراها: تلك الميزة هي الحضور Presence»<sup>(٦٣)</sup> إن قطعات المونتاج وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التي سرعان ما تتجمد مثلما يحدث في صور الهواة. كل هذا يعطى لهذا الحاضر المستمر كل قوته وحيويته. عندما قال ذلك، كان جرييه بصدد الرد على الانتقادات الموجهة إلى اتجاههم الجديد، والتي استخلصها هو نفسه في نقاط ثلاث من خلال النقد الموجه إلى ثاني أفلامه:

أولاً: افتقاد الممثلين إلى التمثيل «الطبيعى».

ثانياً: استحالة التفريق بوضوح بين ما هو «واقع»، وما هو «عقلى» (ذكريات أو خيالات).

ثالثاً: اتجاه العناصر الحاملة لشحنات عاطفية قوية إلى التحول إلى صور كارت بوستال أشبه بالكليشيات (السياحية بالنسبة لاستامبول والجنسية بالنسبة للبطلة).

ثم يعقب جرييه بأن «هذه الانتقادات الثلاثة تكوّن في مجموعها انتقادا واحدا هو أن بناء الفيلم لا يعطى الثقة للحقيقة الموضوعية للأشياء» ومن هنا كان حديث جرييه عن عنصر «الحضور» في السينما: باعتباره إمكانية لهذا الفن، ليرد بها على انتقادات النقاد في هذا المجال، إذ يحاول جرييه أن يستخلص عملية تنظيرية تبرز الأسلوب مستندا إلى ضرورة استغلال هذه الميزة. وهو السبب الذي يشدنا إلى مناقشته: حيث يدخل في إطار موضوعنا عن «الإيهام»، ذلك أن جرييه يلتقط في هذا الصدد ظواهر صحيحة تلتقى مع ذات ما نتوصل إليه، فمحاولته التجريبية هنا في مجال تخطى إيهام المتفرج بواقع وحقيقة أن ما يعرض عليه

(٦١) ابراهيم فتحى: ما بعد الحداثة / دافيد لودج - ص ٢٨.

(٦٢) جلال المشرفى: أندريه بريوتون أو ثورة السريالية - ص ٨٩.

(٦٣) جرييه (الآن روبر): نحو رواية جديدة - ص ١٣٢.

ما هو إلا قلق غير واع بمسألة « حضور الوعي » لدى المتفرج بأنه حيال عمل فنى معروض وليس واقع.. أى أن ثمة اتفاقاً بيننا وبين جرييه حول ما أسماه هو « الحضور » .. حيث يرد جرييه على انتقادات النقاد بتحديد الملاحظتين التاليتين:

أولاً: (٦٤) استامبول مدينة حقيقية ، وهى التى نراها بين الحين والآخر أثناء العرض ، نفس الشيء بالنسبة للبطلة فهى مجسدة فى امرأة حقيقية .

ثانياً: إن كل ما يخص الحكاية كذب، فلا الممثل ولا الممثلة قد ماتا أثناء إخراج الفيلم ولا الكلب أيضاً .

كذلك ويهدف التحليل لأعمال بيكيت المسرحية ، وانطلاقاً من قول هيجر: « ظرف الإنسان هو أن يكون هناك » . يستطرد مصطفى إبراهيم تحليله : « فإذا ما نظرنا إلى المسرح وجدنا أنه من أول الوسائل التى تستطيع أن تمثل هذا الموقف وبطريقة طبيعية(٦٥) ، فأول شرط للشخصية المسرحية هو أن تكون حاضرة على خشبة المسرح ، إن فصفتها الأولى أنها هنا (حاضرة) . ومن ثم « وعلى هذا فخصائص بيكيت فى ( فى انتظار جودو ) لا تعيش إلا حقيقة واحدة هى: أنها حاضرة على خشبة المسرح، وما عدا هذا فهو العدم »(٦٦) . أى أن الحضور/الموضوع ، فهو الذى تحول هنا من كونه طبيعة للمسرح إلى كونه كذلك موضوعاً لهذا المسرح ذاته ، بل « وهكذا .. نجد دائماً تلك الموضوع الجوهوى (لدى بيكيت) أعنى موضوع (الحضور) ، إن كل شيء كائن هنا(٦٧) أما ما هو خارج المسرح فهو العدم واللا وجود » ، وذلك طبعاً بصرف النظر عن التوجه فى توظيف أو فهم عملية التلاعب بالحضور / اللاإيهام.

أما عندما يمس جرييه موضوع ما يسمى بالواقعية فى عالم العمل الفنى وعلاقة المتفرج بها فإنه يذكر : « أن ما يحير المتفرج . هذا المتفرج المقيّد إلى الواقعية ، هو أننا لا نحاول هنا أن نجعله يصدق شيئاً(٦٨) ، بل أكاد أقول إننا نحاول أن نجعله لا يصدق شيئاً مما يدور أمامه ، إن (الحقيقى ) و(الكاذب) ومشكلة إيهام المتفرج بصدق هذا أو ذاك ، هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث . إن هذا العمل بدلا من أن يدعى أنه قطعة من الواقع يتطور وينمو أمام المتفرج على اعتبار أنه خواطر عن هذا الواقع ( والقليل من الواقع كما تشاؤون ) إن العمل لا يحاول أن يخفى طابعه الكاذب بالضرورة عندما يقدم نفسه على أنه (قصة مُعاشة) .

وهذا هو ما يقودنا إلى إبداعات التلاعب بما هو لا إيهامى مقابل الإيهامى ، وبأى من المسميات مثل « كسر الإيهام » . أما وأن « هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث » ، لذا نؤثر الاكتفاء بمرجع واحد نقطط منه الإشارات المتناثرة - ولو مطولا - على سبيل التعريف ليس إلا ، وفى هذا الصدد تلجأ إلى المرجع الهام «المفاسة السوداء» لمؤلف جـ لـ ستيفان ؛ حيث عنده

(٦٤) المصدر نفسه - ص ١٢٢

(٦٥) مصطفى إبراهيم : لا أحد ينتظر جودو . - ص ٥٢ ، ٥٣

(٦٦) المصدر نفسه - ص ٥٤ .

(٦٧) المصدر نفسه - ص ٥٦ .

(٦٨) جرييه ( الآن روبر ) بمصدر سابق ص ١٢٣

نجد الدراما الحديثة والمعاصرة وقد باتت أكثر تلاعبا بما سوف نؤكد على اعتباره حتما جدليا فيما بين الإيهامى والا إيهامى فى العروض الفنية التمثيلية ، فبات « هناك مجال للتنوع فى اللهجة واللون فى معظم المسرحيات<sup>(٦٩)</sup> . ومن طرف آخر ، تتجز فورا القفزات فى المصطلحات ، والتقلات من أحد (مستويات الواقع ) إلى مستوى آخر حين يكون المؤلف قد تبنى سجرة- مصطلحا مصطنعا للتمثيل . وقد يختلف دافعه لفعل ذلك اختلاف دافع اليوت فى ( جريمة فى الكاندرائية ) ودافع بريخت فى ( دائرة الحوار القوقازية ) . « ففى كليهما ثمة كسر للإيهام وإن اختلف الدافع كما يؤكد عليه ستیان « ففى الأولى<sup>(٧٠)</sup> .. الكليشيهات العامة التى يستعملها الفرسان حين يلتفتون إلى الجمهور ليخاطبوه مباشرة.. وربما لم تكن طريقة بريخت فى رواية حكاية مختلفة فى نوعيتها ، ولكن لدى برخت تستمر الطرقات والضربات الصغيرة طوال المسرحية إلى أن نصاب بارتجاج عام . « كذلك فإن شو يهدف « إلى نغمة طاغية توجه الاتهام إلى الجمهور<sup>(٧١)</sup> . إنه لا يسمح لنا بأية رومانسية أو أية مأساة؛ فوسيلته المفضلة للتحكم بعمليات تفكيرنا وتجاوزاتنا هى ( عزل ) خشبة المسرح عن الصالة بواسطة مفاجأة ما فى لهجة المسرحية » .

« إن شو يجد متعة إيرلندية فى رفضه أن يمنحنا الراحة<sup>(٧٢)</sup> . وحول سنج « لا يجب أن ننسى أن نوع الملهاة الخاصة به كتب بنفس غرض إقلاق جماهيره مثلما كان هدف شو فى سياق اجتماعى مختلف<sup>(٧٣)</sup> . مثلما « يقسم أوكيس خشبة مسرحه.. ليرينا الأحداث العظيمة من خلال نافذة الحانة ، مثل مسرحية داخل مسرحية ، أو قوس داخل قوس ؛ ليضع بذلك مسافة تفصل جمهوره وتقسمه<sup>(٧٤)</sup> .

وأما عند بيراندلو فيبرز « زعرنا المحتوم حين نكتشف أننا لا نعرف أين ينتهى الواقع ويبدأ الخيال<sup>(٧٥)</sup> . « وأتينا فى النهاية ندفن بين أوامنا التى كدسناها بحرص ، عارين ووحيدين كليا . « بل ويذهب ستیان إلى أنه « لا يمكن التكهّن بالتأثير الذى سيحدثه جنبيه ، فمن المحتمل تماما أن يكون أعظم من تأثير بريخت<sup>(٧٦)</sup> . إن فكرته ، فكرة مسرح التصنع الصريح ، قابلة لامتدادات لا حصر لها . « وأنه إن الخطأ أن نفترض أن محاولات تشيكوف لتقسيم جمهوره على نفسه تختلف حقا عن محاولات أوزيرون لوضعنا فى حالة من الوعي<sup>(٧٧)</sup> .

هذا وعبر الاسترسال مع ستیان فلسوف « يصر الكاتب المسرحى الحديث الجيد<sup>(٧٨)</sup> -

(٦٩) ستیان (ج.ل): الملهاة السوداء . - من ٢٠٨ .

(٧٠) المصدر نفسه .

(٧١) المصدر نفسه . - من ٢٢٢ .

(٧٢) المصدر نفسه . - من ٢٢٩ .

(٧٣) المصدر نفسه . - من ٢٢٥ .

(٧٤) المصدر نفسه . - من ٢٢٨ .

(٧٥) المصدر نفسه . - من ٢٥١ .

(٧٦) المصدر نفسه . - من ٤٢٧ .

(٧٧) المصدر نفسه . - من ٢٢٢ .

(٧٨) المصدر نفسه . - من ٤٥٦ . ٤٥٧ .



بواسطة وضعه بصورة منعشة الوهم والتقليد فى المسرح موضع التساؤل - أن نبقى بعينين رغم كوننا متورطين . ولا يمكن أن يكون هناك أى إحساس مطمئن بـ (الانتماء إلى جانب ما). فى التجربة التى يقدمها مسرحه. ولا يمكن أن يكون هناك أى استرخاء فى مسرحية تبرزنا بواسطة الضحكة فى لحظة من اللحظات ثم تدبنا فى اللحظة التالية . ولوضعنا فى هذا الموضع التعيس، سينهمك الكاتب فى قياس وتوسيع وتقليص تلك الفجوة ، الهامة بين عالم ممثليه وعالم جمهوره ، بين الفن والحياة.. إن عليه مزج قدر كافٍ من الواقع للحفاظ على تصديقنا بقدر كافٍ من عالم اللا واقع لجعلنا نتقبل الم الآخرين . وعن نقطة التوازن ، نشعر نحن أنفسنا بالألم ، وتصبح المسرحية ذات معنى . ولعل هذا ما يدفع ستيان للإقرار بتوصيف (الملهة السوداء ) كسمة حديثة ، إذ بناء عليه « فلا تجرد الملهة متاح لنا ، ولا عطف المأساة»<sup>(٧٩)</sup>.

وعلى وجه الإجمال ، فإن ستيان يحل ويقرر « أننا لا نتعامل الآن مع مأس ، ولا مع ملاء ، ولا بالتأكيد مع ( المأساة - الملهة) التى يصعب تحديدها »<sup>(٨٠)</sup>. ها هنا تزدهر - ماذا ؟ - مسرحيات (المزاج النفسى) .

وليست هذه بالضرورة مسرحيات تتطلب جوا خاصا ، ولكنها مسرحيات تحاول التحكم فى متفرجى العصور الحديثة المتباينين إلى حد كبير؛ وذلك بمشاكسة العقل والعاطفة بهذا الشكل وذاك ، وجعل أحدهما يخدم ويشجع ويناقض الآخر.

والملهة السوداء سمة فنية لعصر ، ولكنها قائمة على ذات الحقيقة الجبلية بين الإيهامى واللا إيهامى « فما يوجد لدى جماهير المتفرجين هو درجات من التيقظ فقط»<sup>(٨١)</sup> ، أما أن يوقظ المتفرج أولا ، والانتقال بين الملهة وعناصر الرثاء ، والتوازن النقيض بينهما ، هما إحدى الطرق لمباغتته وإجباره على البقاء مستيقظا. « فالكاتب المسرحى الحديث - الذى هو نفسه يشعر بالقلق - عازم على إقلاق المتفرج»<sup>(٨٢)</sup> ، وأقرب وسيلة إلى متناوله كانت جمع الضحك والدموع معا بلا رحمة .

- ولقد غدا الخطاب المباشر المنطلق الموجه للجمهور مألوفاً<sup>(٨٣)</sup> أكثر وأكثر فى المسرح الحديث . بل وفى التلفزيون وفى السينما.

وهكذا كان يمكن أن تسترسل الأمثلة والنماذج، وكيفيات التعرض النظرى لتلاعبات كل منها بما نراه «اللا إيهامى» فى مواجهة «الإيهامى» فى ذات العمل الواحد ، بل ويبرز أمامنا النموذج الأكثر وضوحا وحدة فى هذه القضية ، ألا وهو نموذج «البريختية» ومنحاهما المعروف فى «التغريب» و «كسر الإيهام» والذى نخزله مؤقتا ، على سبيل استهدافه والتركيز

(٧٩) المصدر نفسه.

(٨٠) المصدر نفسه . ص ٩٢.

(٨١) المصدر نفسه ص ٤٨٩.

(٨٢) المصدر نفسه ص ٥٠٤.

(٨٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨.

عليه بخاصة ، فيما بعد ، حيث لا يعدو ما نطرحه هنا مجرد أمثلة تساعد في الوضوح ، أي أنها فقط للتصهيد فيما يساعد على وضوح الانتقاد الذي يمكن به النظر إلى أحادية المنحى البريختي في « كسر الإيهام » وبما من شأنه طرح « بديل تجريبي سينمائي » ، يتجاوز تلك الانتقادة ، ويستند على المنطلق الصحيح والحقيقي ، القائم على حتمية الإيهام مع اللا إيهام معا في جدليتهما بالعمل الفني / الفيلم ، إذ ما نخلص إليه من حقيقة: إن الفن عالم افتراضي هو أن « اللا إيهام » عنصر متحقق في كل الأعمال الفنية وأنه إذا ما وجدت قصيدة لتحقيق كسر أكبر للإيهام ، فإنها لا تعدو كونها فرقا في الدرجة اللا إيهامية والتي سرعان - هذه الدرجة مهما ارتفعت - ما تعود في إطار الافتراض الفني لدى المتفرج لتصبح مرة أخرى عالما افتراضيا مقبولا بذاته ويظل مستمرا يحمل ذات التناقض بين كونه «إيهاما بواقع ما» وبين تقبله على كونه هكذا عبر درجة الوعي لدى المتفرج بأنه حيال مجرد عمل فني.

أما «اللا» في هذه الصياغة الاصطلاحية هنا فلا تفيد معنى النفي بقدر ما تفيد معنى التجاوز ، طالما أن الإيهام ذاته قائم وموجود ، أي ليس منفيًا ولكنه كذلك ليس بالمطلق وحده ، ومن ثم فالصياغة الاصطلاحية هنا هي بمثابة اعتراف ضمنى بالإيهام ولكن عبر الحديث عما هو موجود به وخلافاً لكذلك ألا وهو «اللا إيهام».

وعليه ، فمهما تعددت المداخل والزوايا أو مناهج النظر ، فإن التحليل أو التفسير سرعان ما ينتهي إلى الإقرار ضمنيا بالحالة الحقيقية : الافتراض الفني بعالم افتراضي جدليته قائمة أبدا فيما بين الإيهامى واللا إيهامى ، فعلى سبيل المثال الواضح ما يقول به رك اليوت من أن ثمة تجربة لعاطفة «من خلال افتراض خيالي» ، فإذا به بعد هذا المسمى المباشر ، يؤكد - ولكن ضمنيا - ذات جدلية التراوح ما بين الإيهامى واللا إيهامى في تلك التجربة الافتراضية حتى وإن لم يذكرهما ، فهو على الأقل يستشعرهما فيحدد ديناميتهما عبر « نظرية التعبير » التي هو بصدد شرحها إذ تعنى - في القصيدة الغنائية - مثلا - «أن تقوم (أنا) الشخص المتحدث بدعوة القارئ : لوضع نفسه خياليا في نقطة تعامل الشاعر مع الموقف المعطى في القصيدة»<sup>(٨٤)</sup>. والشاعر -كصانع للقصيدة- قد يستعمل أساليب ، بلاغته تقف حائلا دون هذا التواصل، ولكن في حالات كثيرة يكون القارئ قادرا أجلا إن لم يكن عاجلا على تبني (أنا) القصيدة وعلى استثمار نفسه خياليا في موقف الشاعر وأن يجرب تعبير الشاعر وعاطفته المعبر عنها عن موقع الذات المعربة بدلا من موقع الشخص الذي يسمع ويفهم التعبير من الخارج». أي أن رك اليوت ، ورغم عدم استخدامه لمصطلح الديالكتيك في مقاله ، فهو إنما يفسر تفسيراً ديالكتيكياً للحالة التي يخلقها عنصر «الافتراض الفني المسبق» وما تسمح به من دينامية الإيهام واللا إيهام ، ولذلك يأتي اعترافه - رك . اليوت - في مباشرة وبساطة بالبديهة التي قد ترصدها أي عملية تفكير بسيطة ، أنه «كما

أدرك لونجينيوس<sup>(٨٥)</sup> قد تكون التجربة حيوية إلى الحد الذى يبدو فيه القارئ فى موقف الشاعر تماما ، وعندما يعود إلى نفسه يشعر كأنه يستيقظ من حلم. ومع ذلك فكقاعدة عامة ، يعى القارئ قدرته على التخلّى عن الموقف الخيالى وكسر تواصله مع الشاعر مباشرة وبدون عناء».

أى أن ما لم يشر إليه رك اليوت ، ولكنه جاء تضمينا فى تحليله ، هو أن جدلية العلاقة بين العمل الفنى وجمهوره تلتخص فى كون العمل الفنى «إيهاما ولا إيهاما فى ذات الوقت» ، وحيث إنها - هذه الحقيقة - ضمن مبدأ الثابت الوحيد فى «ماهوية الفن» لذلك فهى جدلية دائمة التحقق على هذا النحو مهما تغيرت الاتجاهات أو المدارس والأشكال والتجارب الفنية ، ومن ثم- مرة أخرى- فهو فقط فرق الدرجة بين «إيهامية ولا إيهامية».

من ثم فكون «الفن عالم افتراضى» إنما يعنى استحالة تحققه كواقع مُعاش / مُمارس ، لذا فإن استهداف «الواقعى» لا يتم إلا فى ميدان «الواقع» ذاته ، وحيث لا صلة فعلية للعمل الفنى به إلا من حيث الأثر الذى يمكن تحقيقه فى الملتقى الذى هو خلية التراسل بين هذا الكيان الفنى وبين الواقع المعاش ، أى أن الممكن الوحيد هو ذلك «الأثر» ومنتهى الآمال هو أن يكون «أثرا واقعيا» يربط هذا الإنسان الملتقى بواقعه رباطا واعيا .. أى أن يسلمه بفهم واقعى ، وهو ما عنينا به بمفهوم «واقعية الأثر».

---

(٨٥) المصدر نفسه ص ٦٠.

## الورقة الخامسة

الفن ضرورة وعالم افتراضى

## جدلية التجديد/ فى مقابل الثابت الوحيد كون الفن ضرورة وعالما افتراضيا

إنّ فإزاء التعرض لتجدد أو تجديد فى الفن /الفيلم ، يبرز لنا جدليا مبدا «الثابت» (مقابل المتجدد) فى هذا الفن ؛ حيث الثابت الوحيد فى ماهيته هو كون «الفن ضرورة وعالما افتراضيا» ، وبما يعنى بالتالى - من حيث هو ضرورة - ثمة دور وظيفى للفن ، فالمعنى الحقيقى لهذه الضرورة ، أنه - أى الفن - موجود من أجل «ويسبب» ، «وظيفة ضرورية» حيث لا يمكن النظر إلى الفن - بمفهومه الانطلاقى والمتجدد - بمعزل عن محيطه التاريخى، طالما أنه - الفن - دائما وأبدا بمثابة الشرر والوقود لشعلة التطور الحضارى أى أنه صورته ومحتواه فى أن واحد بل إنه - بالتالى - هو معيار هذا التطور وأداته ومثمة البشرية فى تحققه ، ومن ثم فإذا ما افترق الفن حيويته الوظيفية هذه ، كان الأقول الحضارى ، ذلك.. أن الحضارة تسقط<sup>(٨٦)</sup> حين تفقد الهدف وحين تعجز عن قيادة البشرية فى طريق التطور .. (كما أن).. التطور هو أن تكشف البشرية معنى جديدا للحياة ، وفهما جديدا للعالم أن تحتفظ البشرية بفضولها وطموحها للتغلب على غموض الكون ، وحين تخبو جذوة الفضول فى قلب الحضارة تدق أجراس موتها مهما يكن نصيبها من التقدم المادى. وتلك هى ذات الحيوية الوظيفية للفن حيال غموض الكون ، واكتشاف المعنى الجديد للحياة تلبية للفضول ، أى وظيفته الانطلاقية التى تمنحه - الفن- سمة الصورة والمحتوى لواقع التطور الحضارى.

أما بصدد التصور باحتمالات أو إمكانية تغير الدور الوظيفى للفن ، خاصة مع تغير الظروف التاريخية ، فهو ما يمكن استقصاء الحسم له ، فى ضوء قضية الفن والثورة ، باعتبارها القضية الأكثر مباشرة وحسما

فى موضوع التغير التاريخى. وفى هذا الإطار ، عندما قرر دافيدوف فى مقدمة كتابه «الثورة والفن فى القرن العشرين» أن يقوم بدراسة<sup>(٨٧)</sup> تفصيلية لأولئك الذين غيروا من الدور الاجتماعى للفن ، ومن ثم فقد خلقوا فنا جديدا غدا بمثابة استجابة واعية لمتطلبات الثورة ، إنما اتخذ قراره هذا (وتبعا لمقمنته أيضا) بناء على ما اصطلح عليه بالوجه السوسيولوجى - الجمالى للعلاقة بين الفن والثورة<sup>(٨٨)</sup> ، ذلك الوجه الذى يتطلب فحصا دقيقا لكيفية تأثير التغيرات فى وظيفة الفن الاجتماعى وشكله ودوره الحضارى ، وبنائه ، ومادته ، وما إلى ذلك ، وفى نفس الوقت كيفية تأثير هذه الأفكار فى التحولات التى جرت فى الفن بتأثير من الثورة. وهنا يظهر كل ما كان يريد الوصول إليه ، إذ أنه بالضبط عند مثل نقاط التحول هذه فى

(٨٦) أحمد عباس صالح: مقدمة ، مجلة الكتّاب - سبتمبر ١٩٦٤

(٨٧) دافيدوف ( يورى ) الثورة والفن فى القرن العشرين - ص ٧.

(٨٨) المصدر نفسه - ص ٦.

تاريخ الفن<sup>(٨٩)</sup> ، عندما نكتشف المبادئ المرشدة في تشكيلها ، فسيكون في مقدورنا أن نميز بأكبر قدر من الوضوح الدور الحقيقي للفنان في تطوير هذه المبادئ المرشدة ، وفي التغييرات في وظيفتها الاجتماعية ، وفي علاقتها بمجالات الوعي الاجتماعي الأخرى ، وفي أنماطها الجمالية . ومهما تكن تلك الاستخلاصات التي انصبحت على قضية الثورة في تغيير الدور الوظيفي للفن ، فإن ما نلتقطه فيما هو أكثر شمولية حول شقّي حقب التاريخ ، هو أن الوظيفة تتغير ، ولكنها تظل «وظيفة» و «ضرورة» ذلك أن للفن دائما دوره ، وإن غيرت العصور من توجهاته وبنائياته وأشكاله أى إنه باق بما هو ضرورة مهما تباينت صور إبداعه ، وبالتالي فهو ثابت من حيث هو ضرورة ، ورغم سمته التجديدية النابعة من كونه الصورة والمحتوى للتطور الحضارى . «والضرورة»<sup>(٩٠)</sup> : مشقة من الضرر ، هو النازل مما لا مدفع له .

هذا إلا أن سمة الضرورة هذه ، لا تعنى وحدها ذلك «الثابت» في كينونة الفن أو ماهويته ، بل هناك أيضا طبيعة عالمه الخاص من حيث كونه عالما افتراضيا دائما وأبدا :

ومن ثم ففي ضرورته الوظيفية هذه يكمن الشق الأول من «الثابت» فى ماهوية الفن ، أما الشق الثانى فهو كون أى عمل إبداعى فى هذا الفن لا يعدو كونه «عالما افتراضيا» مهما بلغت التصورات أو حتى الامانى النظرية بإسباغ واقعية ماعليه ، أى بما يحدد السمات الثابتة لطبيعة الفن كعالم افتراضى ، جنبا إلى جنب مع الحقيقة الثابتة لوجود الفن كضرورة ، ومن ثم فهما-السمة والحقيقة- اللتان تشكلان مبدأ «الثابت» الوحيد فى الفن / فى مقابل تجده .

(٨٩) المصدر نفسه ص ٧ .

(٩٠) الجرجاني (السيد الشريف) : الترميمات . مادة الضرورة . ص ٧٨ .

## الورقة السادسة

خصوصية في التصدي  
سينمانيا لبريخت

## تأكيد اللا إيهامى واللا إيهامى ، وليس كسر الإيهام خصوصية فى التصدى: ليس بالنظرية البريختية لكن ببديل يتجاوز البريختية

إن حتمية وجود كل من الإيهامى واللا إيهامى معا فى العمل الفنى /الفيلم الواحد- وفى أى عمل فنى- هى ما تجعلنا لا نتوقف عند مجرد نفى (الواقعية ) وحدها (واقعية الزعم بالإيهام التام )، بل كذلك نتجه أيضا لنفى الزعم المقابل بكسر الإيهام الذى يفترض بدوره - قسرا- أن الإيهام يمكن إلغاؤه بكسره، وهو الاتجاه الذى ارتبط باسم برتولد بريخت تنظيرا وتطبيقا وتجريبا. وهنا يلزم التوقف طالما أن التعرض لموضوع مبحث تجريبى ينطلق - ورغم كونه مجرد انطلاق- من التجربة البريختية ، لن شأنه أن يثير إشكالية رفض التعامل فنيا مع بريخت من الأساس. هذا وإن كان المنشأ الاصلى لإثارة هذه الإشكالية ، هو أنها كانت تدور ضمن ما تعتمل به الساحة الثقافية فى مصر والوطن العربى من صراعات فكرية فى إطار مسميات عديدة من مثل: الهوية ، والأصالة ، والمعاصرة ، والتحديث ، والأصولية.. الخ ، بحيث يصبح المبحث ومحاولته إجمالا محل استشكل ، باعتبار المنطلق البريختى هو فى ذاته تجربة «غربية» من وجهة نظر بعض المواقف ، وباعتباره - أى بريخت - تجربة « باتت متخلفة » من وجهة بعض النظرات الفنية ، وما إلى ذلك من مواقف يلزم التعرض لها بالتوضيح وتحديد المواقف. ولعله من الواضح أن ضرورة الالتفات إلى هذا الجانب الإشكالى تنبع من كون المستهدف من المبحث الفيلسفى التطبيقى هو إنجازه يسهم بدوره فى الساحة التجريبية لسينما مصرية وعربية جديدة، أى بما لا يفصل التجربة عما هو مستهدف وما يعتمل فى الساحة الثقافية بعمومها. وهذا بالإضافة إلى ما تستلزمه محاولة الانطلاق من بريخت نفسه من إشكالية خاصة بدراسة ويبحث تجربته هو ذاتها.

وتماما كما يرى جون جاسنر، انه «من بين كل<sup>(٩١)</sup> الاتجاهات المسرحية الحديثة فى الأزمنة الراهنة، فإن أعظمها جذبا للاهتمام فى المجالات الثقافية - الأكاديمية منها وغير الأكاديمية - هو المسرح اللحى » . ومن ناحية أخرى يشير فريدريك أوين - كأحد أهم شراح بريخت - بقوله : « لقد رحل برتولد بريخت عن عالمنا فى العام (١٩٥٦ م) . ومع هذا ، ما هو حاضرا اليوم فى العالم ، بأكثر مما كان وهو حى... فمسرحياته تشغل مكانة هامة فى ( الخزان ) المسرحى لمئات المسارح فى العالم ، من طوكيو إلى ميلانو، ومن سان فرانسيسكو إلى موسكو. وهو فى البلدان الناطقة بالألمانية ( شرقا وغربا ) يأتى مباشرة بعد شكسبير وجوته وشيللر ، وهذا إذا أخذنا كمعيار لنا عدد المرات التى يقدم فيها ، وتبلغ أكثر من ألف مرة فى الموسم الواحد. » وهكذا ومن نفس منطلق الحماس ورصد الحقائق يأتى قول عالم الجمال

-Gassner John : Directions in Modern Theatre and Drama p.278.(٩١)

(٩١م) أوين (فريدريك) : بريخت .. ص ٤١٩.



ديميتشترز : «في يومنا هذا تلعب الأفكار الجمالية والتجارب الفنية»<sup>(٩٢)</sup> لبرتولد بريشت دورا ليس بالقليل . إن الفنان برتولد بريشت لم يكن فقط شاعرا ورجل دراما ومؤلف نثر ومخرجاً ومؤسساً لأفضل مسرح معاصر، إنما كان أيضاً رجل نظرية بحث في القضايا العامة لعلم الجمال كما بحث في القضايا الخاصة لعلم جمال المسرح والدراما.

إن الشمولية التي احتوتها النظرية البريختية في مجال الفن ، إنما تطرح أرضية ثرية ؛ لبحث إمكانية تحقيقها جماليا وتطبيقيا، ولكن على المستوى «التجريبي» في مجالات فنية أخرى غير المسرح الذي هو اهتمام بريشت . الأمر الذي يحدو بالكاتب المسرحي السويسري الشهير ماكس فريش (صديق بريخت ) أن « .. يتساءل عما إذا لم يكن بالإمكان تطبيق»<sup>(٩٣)</sup> مبدأ التغريب (البريختي) على الرواية كذلك» - بل وما أكثر من اطلقوا هذا التساؤل ذاته حول السينما ، وعديدة هي التوجهات التجريبية التي حاولت ذلك عبر تطبيقات فن الفيلم وجماليته، حيث يبقى - وحتى الآن - أن المهم هو ذلك الجانب التجريبي في محاولة البحث والتطبيق في هذا الصدد، أي ذات ما يقدم عليه المبحث الفيلمي التجريبي موضوع إشكالية هذا البحث.

ولكن إذا كانت المسألة التجريبية - موضوع المبحث الفيلمي - تستهدف إسهامة تجديدية في حركة السينما المصرية والعربية، يتحتم التساؤل : ولكن لماذا التجديد عبر النظرية البريختية على وجه الخصوص؟

وبداية يلزم تصحيح التساؤل بأنه عن التجديد، لاعبر «النظرية البريختية» ، بل عبر «قضية بريختية» طالما أن الأمر لا يتوقف عن الالتزام ببريخت ، بل إنه الاختلاف معه مثقما هو الاتفاق، أي أنه «إشكالية» يمثل بحثها الطريق إلى الجديد التجريبي : الكسر النسبي للإيهام السينمائي ، وهو المستهدف من المبحث الفيلمي الأساسي. ومع ذلك فهي إشكالية بريختية، أي أن بريخت - ونظريته - يبقى محور البحث عن التجديد ومن ثم يلزم الإجابة على نفس السؤال : لماذا التجديد عبر بريخت - ونظريته - على وجه التخصيص؟..

ولكى نتعرض للإجابة لابد من إشارة التأكيد والتوضيح أولا- كما أسلفنا - أن المبحث إذا كان يرتبط في مآنته بالنظرية البريختية، فهو إنما مجرد ارتباط «الانطلاق منها وليس الالتزام بها»، فحتى لو أن البحث انتهى إلى تقويض النظرية من أساسها، فإنه سيظل كذلك قد انطلق منها، ليتخطاها دون أن ينفيها لا تاريخيا ، ولا باعتبار أن نهايتها هي ذات خطوة البداية للانطلاق التجريبي لهذا البحث، وجل ما تلزم الإشارة إليه أن البحث لا يلتزم بالدفاع عن النظرية البريختية، وإنما يلتزم بالدفاع عن منطلق محاولتها الثورية المتمردة على الدراما الأرسطية من خلال فهم محدد لوظيفية الفن ، وهو المنعطف التجريبي الذي أعطى للمحاولة البريختية تاريخيتها التي لا يمكن إنكارها بحال من الأحوال ، حتى ولو انتهى تقييمها باعتبارها - كانت - مجرد محاولة.. ومن ثم وبالمقابل، فإن السؤال : لماذا بريخت ؟- إنما ينصب عليه باعتباره محاولة دون شرطية الالتزام بها، ولكن البريختية تظل ضرورة للانطلاق

(٩٢) ديميتشترز (١) بريشت وعلم الجمال... وفن السينما - ص ١٨٢ .

(٩٣) أوهن (فردريك ) : مصدر سابق ص ٣٠٦ .

منها تجريبيا من حيث قناعة كاملة بذات منطلقها الذى منحها تاريخيتها .. الا وهو هدفها التوظيفى للفن باعتباره داعية تغيير ، فى مقابل دراما التطهير الأرسطية باعتبارها أداة إبقاء لما هو عليه الحال -لذلك فبالقابل- «ولكى نقدر اهمية الدور»<sup>(٩٤)</sup> الذى قام به بريخت فى مجال المسرح يجب أن نفهم طبيعة الدور الخطير الذى يقوم به الانتماج فى المسرحية والفنون المرتبطة بها فى السينما والتلفزيون- ذلك أن بريخت يمثل مواجهة خطيرة لما هو قائم، ودراسته وانطلاق البحث منه لا يعنى بحثه لذاته أو مجرد السعى إلى تطبيقاته للحتمية، وإنما توجه الالتفات إلى دراسة هذا القائم الذى يواجهه، أى دراما التطهير وموقفها الوظيفى من الناحية الاجتماعية.

لذلك لم يكن هناك مقر أمام الباحث - عن التجديد- من التعرض لبريخت، طالما باتت وظيفة الفن هى كونه نقطة للانطلاق فى المجتمع ، فمن « المعروف أن بريخت كائى»<sup>(٩٥)</sup> ظاهرة حضارية ثقافية فنية بارزة ، كان ولا يزال موضع نقاش وخلاف شديد بين مفسريه.

«وإذا كان بريخت يبدو متطرفا إلى حد ما فى رسمه»<sup>(٩٦)</sup> لخط التقسيم الواضح بين (العقلانى) و(العاطفى) ، وإذا كان ينظر بمثل هذا الغضب إلى «التماهى» (التعاطف) علينا ألا ننسى أنه يكتب فى ألمانيا؛ حيث كانت مختلف تجليات ذلك الاتجاه قد طبعت بإبهاام رهيب وبملاح بالغة السوء» هذا ما يقوله فرديريك أوين وكأنه يعدنا بالخيط الذى يضع تحفظا على النظرية البريختية من منطلق موقف بريخت ذاته وهو على قمة ممارساته وتجربياته، بصرف النظر عن الأسباب بوالتي هى مهمة بحثنا أكثر من الاعتماد على مجرد الاجتهادات .. المهم هو ما يرصده أوين عن بريخت القائل إن «رفض التماهى لا يعود فى جذوره إلى رفض الشعور، ولايسير فى هذا الاتجاه».

كيف إذن والأمر يبدو فى مجمله وكأنه يقلب النظرية البريختية رأسا على عقب، إن لم يكن لدى البعض وكأنه يلغياها؟..

وفى صفحة سابقة، كان أوين يحاول مجتهدا عن بريخت أن يشرح ذلك «فالنداء الموجه إلى الشعور» بإمكانه أن يمثل فى مرحلة معينة، مطلبا اجتماعيا ضروريا وإيجابيا، أما فى مرحلة أخرى - إذ اتخذ الشكل البدائى والفرغيزى، و«اللاعقلانى» - فإنه يكون ذا وجه بالغ السوء . فأنواجية القلب والعقل، مهما كانت مصطنعة ، تغطى كما كبيرا من الظواهر الممكنة ، ابتداء من صرخة الرومانطيقية الانكليزية القيمة اجتماعيا ، حتى حمامات الدم النازية.

ولا يبدو مثل هذا الشرح إلا نوعا من التبرير، بينما نرى التعديل ذاته فى النظرية نوعا من الوقوف على حقيقة فى تقييم التجربة ومحاولة لتخطيها دون التمكن من الحل، بنليل أن أوين نفسه ينهى مقولاته بالشارحة:

«أما التاريخ الاجتماعى الحقيقى ل(الشعور) ، ومواقفه وتجاربه، فإنه بحاجة بعد لمن يكتبه.

(٩٤) فؤاد دويارة : مسرح القويوين ص ١٤٩.

(٩٥) د. جميل نصيف : مقدمة وهوامش نظرية المسرح للسمى لبريخت ص ٥.

(٩٦) أوين (فرديريك) : مصدر سابق ص ١٦١.

وبريخت لم يتم إلا بالخطوة الأولى».

وهكذا يصبح التسليم بالإشكالية فى صورة أن بريخت لم يتم إلا بالخطوة الأولى ، وكأنه النداء للخطوة الثانية ، والتي ينظر إليها بحثنا فى صورة «البحث عن البديل» طالما أن المسألة تصل إلى حد «الإشكالية».

وعند هذا الحد من التقديم يمكن الإجمال فى الإشارة إلى أنه ثمة إشكالية خلال التجريب بالانطلاق من النظرية البريختية ، تنشأ متخذة شقين:

الأول: شق خاص بدراسة التجربة البريختية ذاتها.

والثاني: شق خاص بالانطلاق منها باعتبارها تجربة غريبة، أى أنه الشق الخاص برفض التجربة البريختية.

هذا وعند التعرض للشق الخاص بدراسة أو بحث التجربة البريختية فإنه ما سوف يتعلق بموضوعين:

(أ) ما تثيره التجربة البريختية من إرباك نظرى.

(ب) وإشكالية منهج البحث فى هذه التجربة البريختية.

وأما ما أثاره مجرد الولوج فى هذا البحث الفيلفى التطبيقى من إشكاليات ، فهو موضوع البحث هنا .

أما المساهمة التنظيرية والتجريبية للمبحث الفيلفى التجريبى ، فى نشاط وحركة السينما المصرية ، فلا تنفصل بحال من ملاحقة للسينما العالمية ذاتها، والانضمام إلى ركب محاولاتها التنظيرية والتجريبية ، إلا أنها قبل كل شئ - هذه الإسهامة - هى عملية توجه أساسى نحو الانطلاقة الحضارية التى تتبع للإنسان المصرى إنسانيته فى مجتمع يتخلص من استلابه (اغترابه) . وإلا باتت محاولات التجديد والتطوير فى السينما المصرية مجرد دوران فى حلقة مفرغة، إن أفرزت شيئا فهو الأزياد فى حدة الاستلاب ومعاناته، ولهذا كان اختيار موضوع البحث وتوجهاته نابعة من موقف اجتماعى من ناحية ، ومن واقع حركتنا فى السينما المصرية ذاتها من ناحية أخرى ، فلم يكن تعالينا عليها فى محاولة لمجرد الخروج إلى ما هو أشمل منها حيث نشاطات السينما العالمية المعاصرة- تنظيرا وتطبيقا - ولا هو كان ترفا فلسفيا أو ثقافيا ينشأ من فراغ ، وإنما هو يبدأ بالفعل من واقع وجودنا وتفاعلنا الاجتماعى فى حركة السينما المصرية ذاتها، مستهدفين بالبحث العلمى الخلاق، الانطلاق إلى آفاق التطور والتجديد المستمرين ، حيث تعود للإنسان إنسانيته متخلصا من رابة استلابه.

وهكذا «يبدأ» موضوع البحث هنا «انتهاء» من تجريبية فيلمية ذات نهج خاص ، بعد أن تم إنجازها بالبحث التنظيرى «المسبق» على التنفيذ السينمائى ، عبر فيلمين كتبهما وأخرجهما الباحث منذ النصف الثانى للستينيات.

إن:

عبر كون الفن/الفيلم «علما افتراضيا»، وفى إطار دور وتليفى للفيلم، يطرح البحث تصورا جماليا لسينما جديدة تتلافى وتنقى مفهوم «الواقعية» المفترضة قسرا، كما يطرح البحث

التقنية التجريبية «المكثة» إبداعا في تحقيق النفي، أى عبر تحديد موقف تقنى من موضوع «الإيهام». ومن هنا تجىء مسألة معالجة «الإشكالية البريختية» باعتبارها إشكالية فى كلا الجانبين : وظيفة الفن ، والدور التقنى «للإيهام» فى سبيل تحقق هذه الوظيفة ، وبالتالي يتم الانتقال إلى حل الإشكالية عبر بديل تجريبى مقترح، وحيث الإضافة الاصطلاحية لسمى «النسبية» إلى مفهوم «كسر الإيهام السينمائى» وبما هو تعبير عن المنحنى التجريبى الذى ينتهى إليه هذا المبحث بالتطبيق، بعد أن احتوت التجربة على نموذج لسبق النظرية على الإبداع الفيلمى ( وهو النموذج الذى يمثل واحدة من أهم إشكاليات المبحث ).

هذا وإن كان المبحث قد استلهم التجديد فى تجربيته المقترحة انطلاقا من الملحمية فى مجال تجريبى آخر هو المسرح ، فقد تم ذلك عبر ما توصل إليه من رصد الإمكانية المتفردة للإيهام السينمائى فيما اعتبره « خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية » أى أنها هى التى بها أمكن محاولة تخطى محاولة بريخت المسرحية بتعديل إضافة وتطوير نحو بديل تجريبى اصطلاح المبحث على تسميته «الكسر النسبى للإيهام السينمائى».

وذلك بعد مرور المبحث بثلاث مراحل متتالية من التفكير النظرى:

١- الالتقاء مع بريخت فى نظريته لوظيفة الفن ، وفى نقده الموجه إلى الدراما الأسطوية وبنائها بوظيفته التطهيرية التى تتنافى مع الوظيفة التى ارتأها للفن.

٢- ورغم هذا الالتقاء ، فثمة اختلاف مع الحل الذى أوجده بريخت بديلا عن الدراما الأسطوية عندما تصور أنه - هذا الحل البريختى - يحقق وظيفة الفن التى يتبنّاها ، رغم الخطأ الذى يكشفه منهجه الديالكتي نفسه ، حيث:

- يفرض واقع « الاندماج » وجوده على المتفرج رغم أقصى محاولات كسر الإيهام التفریب (البريختى).

- وإن كان كذلك - وبالمقابل - سيظل المتفرج مجرد متفرج وواع دائما بأنه إزاء مجرد عالم افتراضى رغم أقصى محاولات إدماجه (فى حالة الدراما الأسطوية).

٣- ومن ثم تكون المرحلة الثالثة هى البديل التجريبى المفترض نظريا تحت عنوان الكسر النسبى «للإيهام السينمائى» ، والذى يقدم معالجته استنادا على حيثيات اختلافه مع الحل البريختى من ناحية ، ومن ناحية أخرى بالاعتماد على ما أسماه « خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية والقائمة على مقولة مفادها: أن فى الفيلم السينمائى لا شىء يتحرك إلا «آلة وتروس» الصور المتحركة، ومن ثم فقد تم صياغة بناء سينمائى للكسر النسبى للإيهام قائما على هذه الحقيقة.

### الموضوع التجريبى: الكسر النسبى للإيهام السينمائى:

ربما أن هذا البديل التجريبى، إذا ما نظر إليه بمجرد الانطباع الأولى الناتج عن تلك الطرح النظرى المبسط، لتبادر إلى الذهن أنه واحد - أو حتى إضافة عديدة - ضمن مجموعة

«التنويكات» التطبيقية بالسينما على<sup>(٧٧)</sup> النظرية البريختية ، كما تشير إليها الأبحاث الحديثة مبتدئة بالسينمائي الروسي ميديفيكين (الذي ظل مغمورا ذكر دوره التاريخي حتى بداية السبعينيات ) وعبر تأثره بالمسرحي مايرهولد (الذي أصبح يمثل التجذير الأصلي للنظرية<sup>(٧٨)</sup> البريختية ) ومرورا بآيزنشتين وفيرتوف ، بل وشابلن حتى جودار وستراوب وكريس ماركو وماكافييف .. الخ.. ولكن ومهما كانت تنويكات أعمالهم التي أرست بحد ذاتها توجهات متباينة تماما إلا أنها - وتبعا لبعض التنظيرات النقدية والأبحاث الحديثة -إنما تقوم على أساس واحد هو النظرية الملحمية في صياغتها البريختية، أما ما يجدر التنويه له عن البديل التجريبي السينمائي المطروح هنا، هو أنه يتعامل بالتعديل - من الأساس - مع صياغة النظرية البريختية ذاتها، لينطلق من تعديلها مجرد انطلاق دون أن يكون مجرد محاولة في اتجاه تجريب معادل سينمائي لصياغتها النظرية كما هي.

نلك هو ما سبق التنويه له من أن كسر الإيهام في هذا البديل التجريبي يختلف عنه عن بريخت بحيث يبنى المبحث نظريته على الحقيقة التي مؤداها - في تبسيط مرة أخرى- أن المتفرج في صالة العرض مهما بلغت درجة محاولات إيهامه وإدماجه في الحياة التي يعرضها العمل الفني عليه، إلا أنه يظل طوال الوقت محتفظا بنسبة من الوعي بأنه حيال «مجرد عرض فني».. وهي نفس الحقيقة التي يرد بها المبحث على حل بريخت الملحمي ، نلك الحل الذي يصطدم بواقع هام ، وهو أنه - بالمقابل - مهما بلغت درجة ما اسماء بريخت «التغريب» في العمل الفني بهدف كسر الإيهام عند المتفرج ، إلا أنه - أي المتفرج- لايد في النهاية وأن يتعامل مع الحياة المعروضة أمامه بدرجة أو بأخرى من توحدا الأحاسيس ، أي باستغراق في «الإيهام» رغم «التغريب» ، نلك بعد أن يتحول هذا العالم «المغرب» إلى عالم فني مفترض أي مقبول عبر فرضيته الفنية هذه باعتبار مجرد «واقع فني».

فإذا كان المتفرج يستقبل العرض التمثيلي منذ لحظاته الأولى وهو محتفظ في داخله بدرجة أو بأخرى من الوعي تنبئه دائما بأنه حيال «مجرد عرض» يحاكي الواقع، وإنه ليس الواقع نفسه فإنه، بالتالي، ومن وجهة أخرى، يكون مستعدا - ومنذ اللحظة الأولى أيضا- للتعامل مع مثل هذه المحاكاة للواقع باعتبارها الواقع ، أي باختصار إنها جدلية وحدة الأضداد في أعماق المتفرج، والتي تجمع بين وعيه بأنه حيال عرض تمثيلي يحاكي الواقع وبين رغبته في معايشة هذه المحاكاة باعتبارها الواقع نفسه، وجدلية التناقض هذه ، هي التي تسم المتفرج بالطبيعة الخاصة التي تسمح بمختلف أنواع التأثير فيه، سواء كانت بتغليب هذا النقض على ذلك، أو العكس، ولكن ما لا يمكن نفيه إطلاقا هو حتمية وجود هذا التناقض، أو التفكير بوجود جانب من شقيه دون الآخر، وتلك هي مشكلة التفكير الذي شاب افتراضات بريخت، من حيث حله النظري للمفترض، ومن حيث الأثر الفعلي عند التطبيق من ناحية أخرى، إذ

(٧٧) Walsh, Martin : The Brechtian Aspect of Radical Cinema., pp. 129-131.

(٧٨) بصدد التعرف على ما ير هولد ينظر مايرهولد (ف) : العروض المسرحية الشعبية - ترجمة د. فوزي فهمي + كذلك مايرهولد (نيسيفراد) : في الفن المسرحي - ترجمة شريف شاكر + أيضا ستزليفسكي (زيتفوس) : المسرح والبحث عن تقنية جديدة.

أصبح افتراضه بالتغريب طريقاً أو وسيلة لفصل المتفرج عن الاندماج فى العرض ، من أجل تعامله بالذهن المتفرج فقط حيال العرض، بمثابة إنكار لجبلية التناقض الحتمى الموجود فى أعماق أى متفرج ، ومن ثم كانت الهوة بين النظرية والتطبيق فى مقترحات بريخت ، وإن كانت مغالطة فى النظرية الديالكتية ذاتها أكثر منها هوة بين هذه النظرية وتطبيقها أو- وهذا هو المقصود - وأقعها عند التعامل المباشر مع المتفرج ، إذ تجسّ النتيجة الفعلية دائماً، وقد اندمج هذا المتفرج مع شخوص العرض التمثيلى حتى فى أقصى حالات التغريب، وفى أبعد أشكال التجريد التى تستخدم بهدف التغريب أيضاً عند تقديم المحيط بهذه الشخصيات ، ذلك أن الافتراض الواعى المسبق لدى المتفرج - ومن قبل ذهابه إلى المسرح ، أو السينما - هو افتراض موجود دائماً ، ومن ثم فهو يعمل عمله فى كل الحالات ، وحيال كل أشكال الاتجاهات الفنية فى الإخراج ، وفى أقصى محاولات الإخراج الفنى لإدماج المتفرج فى عالم يقترب من الواقع ، يكون المتفرج متنبهاً دائماً بأنه حيال مجرد عرض فنى ، لا يعدو كونه محاكاة لهذا الواقع ، وإلا كان من الممكن أن تتحول صالات العرض إلى عالم من الاضطراب والقوضى؛ نتيجة لردود الفعل الإيجابية التى يمكن أن تصدر من المتفرجين حيال ممثلى أدوار الشخصيات الشريرة، أو حتى لمجرد إنقاذ البطل المتعاطفين معه وجدانياً من المآزق التى يتعرض لها ، وهو بالطبع عكس ما يحدث تماماً. وكذلك فإنه بالمقابل ، إذ ما وجد المتفرج نفسه حيال أقصى حالات التغريب ( أو حتى التجريد) للعالم الفنى المعروض أمامه ، فإن نفس الافتراض المسبق -الذى لعب دوره فى حالة الواقعيين - يظل موجوداً؛ ليلعب دوره فى هذه الحالة المعاكسة، أى لينبئ المتفرج بأنه حيال مجرد «محاكاة للواقع» وبالتالي فعليه أن يتقبلها باعتبارها «افتراضاً فنياً» وتكون النتيجة فى هذه الحالة ، هى تقبل المتفرج لهذا العالم المتغرب ، ولكن باعتباره مفترضاً فنياً، دون أن ينكر عليه كينونته الخاصة كعالم قائم بذاته ، ومن ثم يبدأ الاندماج مع شخوصه وصراعاتهم وأفكارهم ، تماماً مثلما سبق وتعامل مع شخوص وصراعات العالم الفنى الأول الذى يحاول على العكس - الاقتراب من شكل واقع الحياة ، حيث يجمع ما بين الاتجاهين - وما يتواتر بينهما من مختلف الاتجاهات - انهما مجرد «عالم فنى» ولا يفرق بينهما إلا شكل هذا العالم ورؤيته الفلسفية الخاصة لعالم الحقيقة.

هكذا إذن يمكن الوقوف على الخطأ النظرى- ومن ثم التطبيقى - الذى جاء فى مقترح بريخت، وإلا لأصبح من السهل علينا أن نصنف العديد من الأفلام الهوليدوية التى تقدم عالماً غريباً علينا ضمن قائمة الأعمال البريختية التى تستهدف التغريب طريقاً لتحقيق التعامل بالذهن ، وهو ما لا يحدث فى الواقع مع أفلام تجرى أحداثها فى الفضاء الكونى بكل تجنيحاته الخيالية، ولا حيال شخوص يتم تنكرهم بأعلى مستويات حرفية الماكياج عندما يصبحون مثلاً برؤوس حيوانات أو أجساد الأميين، وكل ما شابه من هذه الأفلام التى تخصصت هوليدو فى تقديمها لإشباع حاجات نفسية لدى الجماهير ، وتحقق بإنجازها أقصى درجات التطرف المضاد - من الناحية الوظيفية للفن- لما يطالب به بريخت نفسه.

إن بريخت ينظر إلى المتفرج «أنه يأتي كمراقب»<sup>(٩٩)</sup>، وكناقد للفعل الذي يجري أمام عينيه، لذا من الضروري أن يبقى خارجاً.

ولكن - مرة أخرى - يبقى التصور بإمكان بقاءه «خارجاً كلياً» أمراً متناقضاً مع الجدل الذي يحمله معه ضمن بنود اتفاق العقد العرفي المسبق (جدل الإيهامي واللا إيهامي). وعلى سبيل المثال، فإن بريخت عندما يرى أن إحاطة المتفرج علماً «بالنهاية» منذ بداية العرض الفني، فهو يفترض أنه أمر كفيل بتحرير الجمهور من القلق كأن يقال «وقد قلت المسرحية التوتّر»<sup>(١٠٠)</sup> والقلق إلى الحد الأدنى، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية بموت لومومبا، فتغدو المسرحية توضيحاً للحانة؛ لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك. فإن مثل هذه الفرضية تصطبغ بواقع تطبيقي خلال أعمال فنية درامية حققت كل القلق والتوتر والانفعالات بل «والتطهير» رغم العلم المسبق -ليس فقط- بالنهاية بل وبمسار الأحداث كذلك، وإلا فلماذا الحديث عن «التطهير» في المسرح الإغريقي بينما كل أعماله معروفة سلفاً لدى الجمهور الأثيني، وفي أشعار هوميروس بالإلياذة والأوديسة؟.. كيف يتحقق النجاح الجماهيري لمخرج وسيلته «التشويق والترقب» في فيلم عن محاولة لاغتيال شارل ديغول، وكل هذه الجماهير تعلم سلفاً أن ديغول مات ميتة طبيعية وأنه لم يتم اغتياله؟ بل كذلك كيف يتم تفسير معاودة المتفرج الواحد أكثر من مرة لمشاهدة عمل درامي (سينمائي أو مسرحي)، رغم أن هذا المتفرج قد اكتشف منذ أول مشاهدة كل أسرار لعبة التشويق في هذا الفيلم أو المسرحية؟..

فإذا ما قيل- إزاء عمل بريختي- بإخبار الجمهور، ومنذ البداية: أن ما يشاهده ليس واقعاً. فإنه يجب فهم ذلك على أنه «تذكرة» للمشاهد وليس خلقاً لهذا الوعي من عدم، وبما يتوجب فهمه على أنه رفع لدرجة وعي موجودة سلفاً لدى المشاهد منذ قدومه إلى العرض الفني ومتواصلة مع بدئه واستمراره. لهذا فإنه عندما تكون الصياغة البريختية هي: «المسرح وهم»، ويجب أن يبقى الجمهور واعياً هذه الحقيقة<sup>(١٠١)</sup> فإن -بالفعل- ثمة توجهاً فنياً مبنياً على حقيقة، ولكنه يظل منقوصاً ما لم يحدد هذا الوجوب، بل أنه مجرد تحكم في الدرجة وليس خلقاً للحقيقة التي هي موجودة حتماً طالما وجد عرض فني.. ومن هنا فإن الفرض البريختي بإمكانية تحويل المتفرج إلى مجرد «مراقب» بما هو وعي بوهمية المسرح، هو فرض ممكن التحقق فقط في اللحظة الأولى لكسر الإيهام، فإذا لم يؤخذ على أنه مجرد رفع لدرجة هذا الوعي سوف يؤدي بعد ذلك إلى افتراض خاطئ في التتابع التالي من العرض الفني مؤداه: أن المتفرج يمكن بقاءه «مراقباً» وهو ما تنفيه حقيقة أن الفن «عالم افتراضي» يقضى بأن ما تم اعتباره من قبل مكسور الإيهام سرعان ما يصبح «إيهامياً» (وإن كان مقروناً باللا إيهامية

(٩٩) أوبن (فردريك): بريخت... ص ١٥.

(١٠٠) حياة جاسم محمد «الدراما الشعبية في مصر» ١٩٦٠ - ١٩٧٠ ص ٨١ - عالم الفكر - المجلد الخامس عشر - العدد الأول - أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤ - إصدار وزارة الإعلام في الكويت.

(١٠١) المصدر نفسه.

التي تستمر في هذه الحالة- رغم الافتراض المتصور خطأ- فتثبت إيهاميتها رغم أي استمرارية لوسائل التقريب). (انظر البديل التجريبي للبحث تجنباً لهذا الافتراض الخاطئ أو انطلاقاً صحيحاً من الحقيقة).

وبالمجمل فإنه لا يمكن القول بتصور المتفرج مجرد «مراقب» عبر حالة من التواصل بهذه المراقبة، لأنها حالة تتحقق فقط في العروض التي لا تمتلك قدرات الفن، والتي اعتاد الجمهور وصفها بالملل، تلك أنها لا يمكن- هذه الحالة- أن تتوقف عند مجرد «المراقبة» بل هي، بسبب هذا الاقتناع للقدرة الفنية، لابد وأن تصبح حالة من رفض العرض ذاته، على عكس الحالة البريختية التي تمتلك قدرات فنية وجمالية بالفعل، ولكن لكونها مقرونة بفرضية خاطئة فإن ناتجها الوحيد هو التحول إلى «إيهامية» داخل طبيعة العمل الفني باعتباره (عالمًا افتراضياً)، ومن ثم فهي أعمال فنية في غير ما افترض توظيفها من أجله، ولكن دون سقوطها في حالات رفض العرض ذاته.. وهي التفرقة التي لابد من التركيز عليها بوضوح عند التصدي لمثل هذا النقد للبريختية، بحيث لا يمكن تصور البحث في تناقضاتها نفياً للتجربة البريختية من حلبة «الفن» وإنما هو بحث عن التناقض مع وظيفة مفترضة لفن هذا التوجه البريختي، حيث هو تناقض يبقها ضمن الفن الذي ثارت عليه وظيفياً.

وخلاصة الانتقادة التي يمكن توجيهها إلى نظرية بريخت هي في كونه: ينظر إلى المتفرج أنه «يحمل إلى المسرح، الأولية التي تتيح له<sup>(١٠٦)</sup> التفكير، فبينما أن هذا صحيح ويتفق مع رصدنا لعنصر «اللا إيهامي» إلا أن تصور بريخت يذهب إلى أن المتفرج «يحافظ على تلك الأولية كما هي». بينما أن جدل الواقع يحض التصور بإمكانية «المحافظة» على تلك الأولية كما هي، رغم التسليم بأنه «يحملها» معه إلى المسرح، فتلك طبيعة هذا الكائن البشري الاجتماعي لدى وصوله بالفعل إلى صالة العرض محملاً باتفاق العقد العرفي السابق.

ومن جلية هذا التناقض الذي يقف عليه البحث، يحاول الوصول إلى تحقق كسر الإيهام بتجريبية تنفادي الاصطدام بواقع المتلقي الفعلي لدى المتفرج والقائم على ما يشبه العرف أو التعاقد بينه وبين العمل الفني بأنه سوف يتلقاه هكذا بما هو مجرد عمل فني، ومن ثم فتفريبه سوف يصبح مقبولا بالافتراض الناتج عن هذا التعاقد، كما أن إيهامه كذلك مقبول بذات الافتراض، وإن يلفى أحد العنصرين «الإيهام - التقريب» العنصر الآخر، طالما بقي هذا العرف التعاقدى.

هذا.. ولكن المحاولة التجريبية المبنية في هذا الاتجاه تبقى مستهدفة الوصول إلى نفس هدف بريخت في توظيفه للفن وفي تقديمه لدراما التطهير الأرسطية، ولكن - كما سبق الذكر - بالاختلاف في الحل، إذ يجد البحث حله التجريبي السينمائي لهذا التناقض البريختي (الإشكالية البريختية) عبر تقنية جلية تعكس ذات الجدل في تكوين المتلقي للعمل الفني، ما بين اللحظات المفرقة في الأحاسيس والانفعالات، وبين لحظات التعامل مع المتفرج بالذهن الخالص، أي من خلال الكسر النسبي للوقت للإيهام.. هذا الإيهام المتجسد في تلك اللحظات

(١٠٦) أوبن (فريدريك): مصدر سابق.



ومن الناحية النظرية، يكاد فريدريك أوين أن يمسك خيطا يقترب مما يحاول البحث الوصول إليه، ولكنه لا يتعدى مجرد «لمس» المسألة ودون أن يتعمق جذورها. وتلتقط منه مساسه لهذا الخيط في معرض حديثه عن عدم تمكن بريخت من الوصول إلى نوع من المصالحة الجذرية بين مسرحه ومسرح ستانيسلافسكى، ذلك عندما يعلق أوين على ذلك برأيه الخاص طارحاً تساؤلاً بخصوص مسألة «التماهي»: «أو ليس ثمة في الأمر هنا مسألة درجة؟» (١٠٦).

فما أن يركز أوين القضية باعتبارها «مسألة درجة» حتى يبدو قريباً من موقف البحث، رغم مروره السريع جداً على هذه النقطة والتي تتضح من جملة البسيطة عن كون بريخت ينظر إلى التماهي وقد تصوره «إلى درجة (١٠٤) يصبح معها (تماهياً كلياً)». وهي الدرجة التي تجعله متأكداً من أن الأمر ينتهي «بالمترج» (١٠٥) إلى تبني مواقف ودور الشخصية التي تقدم له على الخشبة، عاطفياً ونفسانياً، وذلك على حساب فهمه الشامل للقوى التي تفعل في عالم الشخصية...».

ولذلك إذن هو الموضوع الذي يمثل توجه البحث القليمي من الناحية النظرية، ولكن كذلك دون أن يتوقف عند مجرد التنظير له، بل يتعداه إلى مرحلة «التطبيق التجريبي» كجزء لا ينفصل عن البحث برمته، بل إنه مستهدفه الأساسي، ليطم هذا التطبيق على فيلمين تجريبيين هما: «ثورة المكن» (١٠٠ لقائى) (١٠٦) من نوع القصيد السينمائي عام ١٩٦٧) وكذلك فيلم «حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة» (٦٠ دقيقة - الجزء الثالث، والأكبر من (١٠٧) الفيلم الروائي «صور ممنوعة عام ١٩٦٩).. وهما الفيلمان اللذان قام الباحث بكتابة السيناريو لهما ثم أخراجهما، بعد أن أسبقتهما بمرحلة البحث النظرى فيما تنوى التجربة الإبداعية ذاتها تجريته تطبيقياً. هذا ورغم التركيز على هذين الفيلمين، إلا أن الباحث لم يقتصر عليهما، إذ أن هناك العديد من التجارب التي تعتبر تطبيقاً لهذا البحث النظرى ولكنها متوقفة عند مجرد مرحلة صياغة السيناريو والمخطوطات الورقية دون أن تصل إلى حلبة التنفيذ الفيلمي - لأسباب لا مجال للخوض فيها - ولكنها ومع ذلك تمثل تطبيقاً تجريبياً يفيد البحث في مستخلصاته.

أما من حيث الممارسة الفعلية للمبحث الفيلمي، وحتى تكتمل مهمة البحث في التلليل والإثبات (وهي مهمة عملية ولاشك)، فقد كان يلزم - بما هو مشكلة التصدى بالتلليل ضد أى احتمال للاتهام، كمثل الذى وُجِّهَ إلى بريخت، باعتباره قد «ابتكر نظريته لمجرد أن يبرر إنتاجه

(١٠٣) المصدر نفسه: ص ٤١٠.

(١٠٤) المصدر نفسه: ص ٤١١، ٤١٠.

(١٠٥) المصدر نفسه: ص ٤١١.

(١٠٦) ينظر سمير فريد: الأفلام المصرية القصيرة + كذلك عبدالوهاب الشرقاوى: الفيلم التسجيلى فى مصر بين الرواد والجديد+ أيضاً فوزى سليمان: ندوة مجلة السينما.. السينما التسجيلية فى مصر.

(١٠٧) ينظر عبدالوهاب الشرقاوى: رؤية جديدة للسينما المصرية يقدمها ثلاثة من المخرجين الشباب.

الشعري أو الدرامي<sup>(١٠٨)</sup> الهابط، أو الذى لم يكن يبدو متلائما مع العرف»- خاصة وأن تجربة البحث الفيلمي من ناحيتها التطبيقية فى فيلم سينماتى (الجزء الثالث من «صور ممنوعة»)، قد تعرضت فى معظم أحيان عرضها لمثل هذا النقد الجارح صراحة، وينفس الموصفات التى أتهم بها يريخت، الأمر الذى قد يسمح بتوجيه تهمة ابتكار هذا البحث من باب التنظير المفتعل؛ بهدف التبرير فقط، ولكن ها هنا يصبح الإثبات برصد سبق الاعلان عن النظرية، مع ثبت التاريخ الأقدم لهذا الإعلان، هو الرد الوحيد والحاسم لخلق مثل هذا الباب الذى يمثل مشكلة ولاشك:

من الناحية التاريخية، ولتوثيق التزام الباحث بما هو مقدم عليه بحثا من ناحية، ولتوثيق سبق النظرية موضوع البحث الفيلمي التجريبي من ناحية أخرى، نجد لزاما إيراد مقتطف - مع التطويل لأغراض التحليل والتوثيق - من التحقيق الصحفى الذى أجراه عبدالوهاب الشرقاوى مع - الباحث<sup>(١٠٩)</sup> - مخرج الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة» (والمسمى «الأبيض والأسود، حينذاك»)، والمنشور بالعدد رقم ١٢ من مجلة «السينما» القاهرة، والمؤرخ نوفمبر ١٩٦٩، فهو تاريخ - على سبقه عن صياغة هذا البحث- مرتبط بتاريخ بدء تصوير الفيلم الذى كان فى أواخر أغسطس ١٩٦٩، كما يقر بذلك كاتب التحقيق فى تقديم الموضوع عندما يقول: «وفى استوديو الأهرام كان لقائى معه أثناء إخراج<sup>(١١٠)</sup> الجزء الثالث من فيلم (الأبيض والأسود)- إذن فقد كان التفكير المنشور حينذاك مصاحبا لإعداد التجربة ذاتها، وليس محاولة لإلباس مفاهيم نقدية لاحقة بالعمل، وهو ما يتضح من ختام الحديث ذاته وهذا نصه:

«وفى ختام حديث مذكور ثابت يقول : إننى أطلب من كل زملائى<sup>(١١١)</sup> الانتظام والتنظيم فى عمل البحوث والدراسات العلمية للتعرف على التناقضات الفنية القديمة.. من أجل الوصول بهذه الدراسات إلى التعرف على الجديد الذى يمكننا أن نقدمه؛ حتى نحقق الآمال الملقة علينا من الجماهير ومن المثقفين والنقاد...» - هذا ومن ناحية أخرى فقد كان ثمة سؤال مباشر: «ما هى التجارب التى تقدمها فى هذا الفيلم؟» - وكانت الإجابة:

«لقد جاء العنصر التجريبي الذى أحاوله فى هذا الفيلم، نتيجة<sup>(١١٢)</sup> لدراسة طويلة استمرت عدة سنوات وكان عنوانها (البحث عن السينما.. نحو سينما جديدة) وقد كانت بالنسبة لى بمثابة «رسالة لاجستير».. وفيها كنت أحاول الوقوف على شيء بتحديد نظرى أولا وهو ما اعتقد أننى وُفِّت إليه.. وكانت المرحلة الثانية هى مرحلة التطبيق حيث أجريت ذلك على سيناريو فيلم طويل بعنوان (حبيبى حبيبى.. العالم يطلب إجازة) وظللت مدة طويلة أنتظر

(١٠٨) أوبن (فريريك): يريخت... ص ١٤٥.

(١٠٩) عبدالوهاب الشرقاوى: مصدر سابق.

(١١٠) المصدر نفسه- ص ١٠٣.

(١١١) المصدر نفسه- ص ١٠٦.

(١١٢) المصدر نفسه- ص ١٥٤.

الفرصة لخروج هذا العمل التجريبي إلى حيز الوجود... ولكنني لم أتمكن من ذلك إلى أن حدث أن عرض عليّ الزميل رافت الميهي سيناريو قصة نجيب محفوظ (صورة) وعندما قمت بدراسة العمل وجدت فرصة سانحة لتجربة هذا الشكل الجديد... فالموضوع يسمح بذلك.. كما أن كون التجربة محصوراً في مجرد «ثلاث» فيلم يسمح بعنصر المخاطرة التجريبية لاختيار هذا الشكل من خلال العمل الكبير: (الجمهور)، ثم يمكنني الإقبال على تقديم التجربة في فيلم كبير.. أما عن اتجاه وطبيعة التجربة نفسها فهو ما يطول الحديث فيه.. نظراً لما تقتضيه من التحليلات النظرية والعملية.. إلا أن موجزاً بسيطاً قد يلقي الضوء على الأرضية التي تشكل أساس هذه التجربة.

ومن الناحية التطبيقية لتحقيق الكسر النسبي للإيهام السينمائي في تجربة «صور ممنوعة»، فقد جاء تحديدها بالشرح المسبق أثناء التصوير على لسان الباحث- مخرج وكاتب الفيلم:

«في هذا الفيلم أحاول أسلوباً يستخدم أساسه من منبعين<sup>(١١٣)</sup> أساسيين:

١- الاتجاه المسمى بسينما الحقيقة من ناحية.

٢- ومن ناحية أخرى تستند التجربة على بعض الأسس النظرية التي أرساها بريتخت فيما يسمى بالمسرح اللحى. ومن خلال هذا أحاول تجربتي التي تركزت في إشراك الجمهور المتفرج بصالة السينما في بحث وتحقيق مشكلة الفيلم نفسه.. بل إن الجمهور نفسه يشترك مع هيئة العاملين بالفيلم.. وهذا هو المحور الذي يدور حوله أسلوب الإخراج السينمائي في هذه التجربة..

١- فإن ثمة حواراً متبادلاً وصريحاً ومباشراً بين الجمهور المتفرج والشاشة.

٢- كما أنه عندما يختفى هذا الحوار يجد الجمهور نفسه ممثلاً على الشاشة بالكاميرا نفسها تبحث وتنبق.. تتجول باحثة عن القاتل، وقد اتخذت في حركتها شكلاً يمكن تسميته - إذا جازت التسمية - (الكاميرا الصحفيينمائية) وتستمر الكاميرا في تجوالها؛ بحثاً عن القاتل، وفي طريقها تكشف دائماً عن تناقضات هذا المجتمع الذي عاشته القتيلة والذي أقرت تقارير البوليس أن القاتل مازال يختبئ فيه وإن كان الأمر كذلك، فإن هذا لا يعني أنني أقدم فيلماً بأسلوب (سينما الحقيقة) أو أنني أقدم (مسرح بريتخت) على الشاشة، وإنما المسألة هي الاستفادة ببعض العناصر التي استنتجتها من الاتجاهين.. ثم الامتداد بها إلى حيث تحقيق شيء جديد..

فبالنسبة لسينما الحقيقة أخذت عنها اكتشافها لحقيقة علمية وهي: أن (عنصر الإيهام) بالنسبة للمتفرج في صالة العرض لا يمثل إلا نسبة محدودة من شعور المتفرج.. فهناك نسبة أخرى تقابلها هي وعيه التام دائماً ويستمرار أثناء العرض بأنه في صالة عرض، مهما كانت

(١١٣) المصدر نفسه.

قدرة ودرجة استدراج المتفرج إلى داخل الحياة المعروضة أمامه.. كل ما فى المسألة هو اختلاف النسبة بين (الإيهام).. فأصبح المتفرج يتابع الفيلم طوال الوقت، وهو بكل قدراته العقلية يعنى أنه (يتفرج على فيلم)..

هذا ولما كانت الوسيلة التى حققت من خلالها سينما الحقيقة هذا الأمر هى الأسلوب المعروف بـ (السينما من داخل السينما)؛ لذلك كان أول ما أخذته عن سينما الحقيقة هو هذه الوسيلة.. إلا أن أسلوب العمل عندي لم يكن هو أسلوب سينما الحقيقة التى تجعل الكاميرا تنزل إلى الواقع، ثم تدع هذا الواقع يفرض نفسه على صانع الفيلم.. عندي كان العكس.. فأننا كإنسان يعيش هذا الواقع، كانت الصورة موجودة فى ذهنى مسبقا، وما على إلا أن أخطط على الورق الصورة التى سأقدم بها هذا الواقع على الشاشة محتفظا أثناء ذلك بطبيعة الوسيلة التى أخذتها عن سينما الحقيقة.. فأصبح الفرق بين تجربتي وبين سينما الحقيقة هو أننى أصور الموضوع الذى تصوره سينما الحقيقة فى الشارع، أصوره فى البلاتوه.. وهنا تجدنى مضطرا وقد لجأت إلى بريخت، فعندما كان عنصر (التغريب) هو ملجأى لتحقيق ما لم أخذه عن سينما الحقيقة، ولتحقيق نفس الهدف النظرى والفكرى الذى من أجله خطط بريخت لمسرحه وهو نفس ما أؤمن به، ولم ينته كلام الباحث المنشور شرحا للتجربة، ولكن أيضا لا يمكن اعتباره الشرح الكافى، فى نفس الوقت الذى قد يبدو ذكره هنا تكرارا لما سبق الإشارة إليه عند التقديم لموضوع البحث الفيلمي التجريبي حول الكسر النسبي للإيهام السينمائي، وإن كان نور التنويه هذه المرة ذا هدفين : أولهما : الإيضاح التطبيقي للمبدأ على تجربة بعينها هى الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة»، وثانيهما : التأكيد - تاريخيا - على تحقيق مبدأ الوعي النظرى المسبق على التجربة ذاتها بالرجوع إلى تاريخ النشر بما من شأنه نفى أى اتهام بافتعال النظرية لمجرد التبرير.

وثمة مشكلة بالرغم مما سبق، حيث قد تظهر بعض الاختلافات سواء فى المصطلحات أو فى المفاهيم - وإن كانت جزئية - ما بين ما سبق الحديث أو الإعلان عنه نظريا فى مواضيع نشر عديدة، وما يمكن أن يكون مختلفا عنه جزئيا فى مراحل البحث النهائى هنا أخيرا. ذلك أنه بصرف النظر عما يؤدى إليه البحث العلمى الدقيق من ضرورة تطوير قد تؤدى فى بعض الحالات إلى نوع من التعديل، إلا أنه بالمقابل كذلك، تقتضى الأمانة العلمية الاعتراف بأنه قد تمت الصياغة أخيرا لأغراض القراءة وإن كانت مادتها المتناثرة متوفرة من قبل، الأمر الذى يعتبر - مع عامل التعديل أحيانا - وكأنه ليس مجرد صياغة، وإنما كذلك هو إعادة صياغة. فلقد كتب البحث الفيلمي نفسه منذ بدايته لأغراض التجربة وحدها، والمقصود بذلك هو توفير الوضوح ذهنى المسبق على التطبيق التجريبي المحدد والمستند إلى منهج علمى نظرى، وبما يساعد على اكتمال الهيكل المعلى للتجربة من حيث الحوار النقدي لتقييم التجربة بعد التطبيق الفعلى، حيث لم يكن هناك اهتمام فعلى وقتها بالصياغة التى تصلح للنشر والقراءة،

وإن كان هذا تقصيرا في التجربة - يعترف الباحث بذلك - خاصة إذا ما تم الإقرار بأن ما كان متوافرا وقتها لم يتعد مجرد ما يسمى «بطاقات» البحث التي تتضمن سبل مقتطفات المراجع من هنا وهناك، إضافة إلى ملحوظات وآراء الباحث وكذلك بعض التعليقات التحليلية - التي رغم ترابطها من حيث الموضوع ورغم ترتيبها - إلا أنها تبدو من الناحية الشكلية مجرد شذرات منفصلة عن بعضها، بلا صياغة تجمعها في سياق يصلح للنشر والقراءة، أي باختصار: لم تكن هناك المرحلة الأخيرة اللازمة لأي بحث علمي مشابه بحيث يحمل إمكانية توصيله - عبر القراءة - إلى الآخرين، وإنما تم التوقف عند المرحلة السابقة مما جعل الباحث يبدل الجهود الشغافية خلال الحوار والمعارك النقدية الناتجة عن هذه المحاولة التجريبية، والاكتفاء بالاستعانة ببعض هذه الأوراق كلما لزم الأمر مع استكمالها بما تختزنه الذاكرة لمثل هذه اللحظات الحوارية.

ولعل أهم ما استلزم التنويه إلى هذه المشكلة وما تستتبعه من تحفظات حول بعض الاختلافات، هو أن موضوع مصطلحات البحث، سواء في إشكالياتها أو في استحداث الجديد منها، لم تكن قد تبلورت تماما بعد، إن لم يكن بحثها لم يسبق اجراؤه بالفعل، فبينما ظلت الكثير من الأوراق المتضمنة لمفاهيم البحث الفيلمي عبارة عن شروح مستفيضة لرصد هذه المفاهيم، كان لزاما أن يتم الوقوف على تحديدات اصطلاحية تكفل سلامة الاسترسال في الصياغة دون حاجة إلى إعادة شرح المفهوم في كل مرة، حيث يغنى مجرد ذكر الاصطلاح المتفق عليه للإشارة والتذكير بمفهومه، وحيث إن الباحث في غنى الآن عن توضيح ما لمثل هذه المصطلحات من أهمية في هذه الحالة، ناهيك عما طرأ على مصطلحات أساسية في البريخية ذاتها من التباسات شاعت وتأكد خلطها عبر السنين.

**بطاقة الفيلم التجريبي:**  
**«حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ**  
**المسماه «صورة»**  
**الجزء الثالث من فيلم (صور ممنوعة)**

إنتــــاج:	المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٩)
أول عرض جماهيرى:	دار سينما ميامى بالقاهرة (١٩٧٢)
مدة العرض:	٦٠ دقيقة
مهرجانات:	مهرجان كارلوفيفارى السينمائى الدولى (١٩٧٢)
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار وإخراج:	مذكور ثابت
مدير التصوير:	حسن عبدالفتاح
المصــــور:	رجائى عتيق
ديكــــور:	أنسى أبوسيف
ماكــــياج:	على النسوقى
تصميم رقصة سالومى:	فاروق حسنى
أقنــــعة:	عمر الفاروق
المصــــوت:	نصرى عبدالنور
موســــيقى:	جمال سلامة
مونتــــاج:	أحمد متولى
تصوير فوتوغرافى:	جمال فهمى
تمثــــيل :	محمود ياسين
	محمود المليجى
	شهبيرة (شوشو حمدى)
	محبى اسماعيل
	وحيد عزت
	إنعام الجريتلى
	محمود السيد
	فكرى صادق
	فاروق مصطفى
	إسماعيل عبدالمجيد
	سامى راشد
	عم عبدالشافى
	عم رزق
	عم طوسون

### الورقة السابعة

إنجاز المصطلحات الخاصة  
في تأكيد اللا إيهامي

## إنجاز المصطلحات الخاصة بتجريبية الكسر النسبي للإيهام السينمائي أو: تأكيد اللا إيهامى

إن توجهها تجريبياً لابد وأن يعنى استحداثاً لجديد فنى، والذي كان غاية المبحث الفيلمي التجريبي، ومثل هذا التوجه التجديدي لابد له كذلك - وبالضرورة - كى يطرح محاولته، سواء على مستوى التنظير وتواصله الثقافى، أو بما يساعد على التفاهم النقدي خلال ممارسة التجربة حتى آخر مراحلها التقييمية، أن يصوغ مصطلحاته الخاصة بهذا الجديد.

أما فى محاولة الانجاز الاصطلاحي استجابة لمتطلبات البحث الفيلمي فى بديل تجريبى جديد، وعندما تبدو هذه المصطلحات منتمة إلى عموم الفن دون تخصيص سينمائى لبعضها، فإن ذلك مرجعه أولاً : لكون المبحث الفيلمي منصّباً على الانطلاق من تجريبية غير سينمائية أساساً (هى البريختية)، ومن حيث تعاملها مع قضية اطارها الفن عامة ألا وهو الإيهام وكسره، ومع ذلك فثمة ملحوظة من حيث هذا الالتزام بجذلية الفنون أساساً، فإن كان ذلك يمثل قناعة منهجية، إلا أن هذا الانجاز الاصطلاحي سينمائى، وبما هو انتماء لعمومية الفن، لا يمكن اعتباره منحى جديداً، حيث -رغم عدا المعالجات البنيوية الحديثة العهد (١١٤) جداً، وكذلك المحاولات التطبيقية لعلم الدلالات على مجال الفيلم والسينما- «مازالت المعالجات التقليدية والحديثة لنظرية الفيلم تعتمد - بل هى تستعير المناهج والاصطلاحات الخاصة بالعلوم الانسانية الأخرى مثل النقد الأدبى، وتاريخ الفن وجمالياته».

هذا ورغم أننا - فيما يلى - سوف نقدم للمصطلحات التى حاول المبحث الفيلمي صياغتها عن المفاهيم التى يتوصل إليها، إلا أن ذلك لن يعدو مجرد «الإشارة» إلى هذه المفاهيم كمحاولة للتبسيط، دون أن يغنى ذلك عن المفاهيم ذاتها التى هى موضوع المبحث الأساسى ذاته، ونظراً لما بين مفاهيم هذه المصطلحات من دينامية ترابط وتداخل عضوية ببعضها البعض، لذا سنحاول الإشارة إليهم فى «ترتيب» لا يلتزم بتسلسل التعرض لهم فى المبحث، ولا هو كذلك تعبير عن أولويات، وإنما سيتم تقديمه ترتيباً يكون من شأنه - قدر الامكان- أن يتيح تعرفاً مؤقتاً، ودون شرط بالبدء بالمصطلح العام للبحث (الكسر النسبى للإيهام)... قريباً مصطلحات تسبقه فتوضحه، كما سوف تتبعه مصطلحات لا تتضح إلا به، ومع ذلك فهى مجرد محاولة فى الترتيب هدفها فقط الإشارة والتوضيح المؤقت:

- الافتراض الفنى - وعالم الفن عالم افتراضى:

«العالم الافتراضى» هو عالم العمل الفنى فى مقابل «عالم الواقع»، أى بما يميزه عنه تمييزاً كاملاً، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعياً أو معاشاً، إلا فى حدود كونه



«صورة مفترضة» للواقع المادى المعاش، ومن ثم فهو «عالم افتراضى» لا يمكن البحث فيه عن «واقعية» ما مهما بلغت النوايا والقصدات إلى ذلك حيث لا يعدو كونها فرضا قسريا.

لذلك كان من أول المصطلحات التى لجا البحث إلى صياغتها تعبيراً عن المفهوم المنطلق له هو «الافتراض الفنى» و «العالم الافتراضى»، حيث يشير الأول إلى نوع المنطق الذى يتعامل به المتفرج مع عالم العمل الفنى، الذى هو عالم افتراضى لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون واقعا مهما تم تصويره أو تجسيده ونسجه باعتباره واقعا.

وبهذا.. فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة «دال» فنى بـ «الدلول» الواقعى، أى أن ما هو «واقع» فعلا فى عالم الجمهور إنما هو غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى «الإشارة إليه»، والا «واقعى» فى العملية الفنية يرمتها إلا «ممارسة» التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو المشاركة الحسية.. الخ) بين هذا الجمهور وعالم «الإشارات الفنية» المعروضة عليه خلال «اللحظة الفنية» (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض. ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم «الانعكاس» للواقع، باعتباره هكذا بالضرورة ولكن أيضا باعتباره قابلا للتوظيف من حيث كونه متضحا لنا خارج كونه واقعا ماديا وحياتيا معاشا بالفعل.

وتتبدى أهمية الاصطلاح حول هذا المفهوم، حتى ترتبط خصوصية الصياغة بالمنهجية- الخاصة كذلك- بفهم الظاهرة موضوعه، ومن ثم يمكن تمييز هذه المنهجية التى ينتمى إليها المصطلح عما عداها من توجهات أخرى كانت ذات الظاهرة موضوعا لها، مثلما نجدعها عند آلان روب جريبه بما هى «الحضور»<sup>(١١٥)</sup> الذى يعنى من حيث رصد الظاهرة ذات ما يعنيه مصطلحا الافتراض الفنى والعالم الافتراضى. كذلك وعند ت. س اليوت (عن ل. ريتشاردن) هى باعتبارها «الموافقة»، كما أنها تدخل<sup>(١١٦)</sup> فى موضوع «الاعتقاد الجمالى»، وهى- ومثلها- كلها توجهات تتباين مناهجها ومن ثم مواقفها التحليلية فى فهم الظاهرة، فلا بد مثلا أن الموقف المنهجى لسارتر إزاء الموضوع- عند تعرضه<sup>(١١٧)</sup> لذات الظاهرة- أنه مختلف عن اليوت وجريبه وغيرهما، كما أن هناك تفسيرات عدة قد تتداخل مع بعضها، نجد منها فى السينما مثلا القول: بأن «السينما تؤثر أو تتعامل مع اثنتين من<sup>(١١٨)</sup> حواسنا: السمع والبصر، وطالما أننا بصدد عقد مقارنة بين الفيلم والواقع، يتوجب أن نضع فى اعتبارنا جماع ممارستنا الواقعية، والتى تشتمل على حواس أخرى غير السمع والبصر، وهى: الشم والتذوق واللمس.. (وهى التى) لا يدخل فى مهمتها التوصيل أو الأخبار بالتجربة الفنية.. إنهم بالتأكيد أكثر محبوبة من حاستى السمع والبصر.. إنهم بالتأكيد يحققون العديد من الإمتاعات الحسية، ولكنها إمتاعات تنتمى إلى عالم الممارسة الإيجابية، أكثر منها إلى تلقى الانعكاسات الفنية». ولا سبيل للاستطراد فى استرسال هذا التوجه الذى يعدو كونه مثلا عما

(١١٥) جريبه (آلان روبن): نحو رواية جديدة- ص ١٢٢، ١٢٣.

(١١٦) ستوانيتز (جيريوم): النقد الفنى- ص ٥٠٣.

(١١٧) ينظر سارتر (جان بول): ما الأدب.

(١١٨) Stephenson, Ralph and F.R. Debrix: The Cinema As Art. yp. 201, 202.

نبيه من تفرقة بين التعامل بالحواس. وأيا كان الموقف من مفهومه، فإن المقصود هو الإشارة إلى تنوع منهجيات فهم ذات ظاهرة العالم الافتراضى فى عالم العمل الفنى، والتي يتوجب الإشارة إليها اصطلاحيا بما يميز فهمها المنهجى فى هذا البحث عنها فى أى توجه آخر.

هذا كما أن استهداف هذا التمييز المنهجى، عبر التمييز الاصطلاحي، لا يأتى لذاته، إذ أن أهم ما يتوجب الإشارة إليه من ضرورة التنبيه إلى المفاهيم الكامنة وراء مختلف المسميات المناظرة- صوريا- لسمى «الافتراض الفنى»، هو أن مفهومها مثل «الموافقة المؤقتة» بما هو استناد إلى تفرقة بين اعتقاداتنا المعرفية عامة فى الحياة وبين «الاعتقاد الجمالى»، إنما تنبنى عليه نتائج يكون من شأنها اعتبار العمل الفنى فى عزلة تامة عن الحياة، ومن ثم يمكن القول بعدم فاعلية الفن فى التأثير على معتقدات الحياة، مثلما يوجب لنا ذلك ستوليتنز فى قوله: «لقد سبق أن وصفنا اعتقادنا (١١٩) بالعمل فى الفصل السابق بأنه (موافقة مؤقتة).

ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نقدر الأعمال المرتكزة على المسيحية والأعمال المرتكزة على الإلحاد معا، أو تلك التى تعبر عن الانفعالات (المعتادة) وتلك التى تعبر عن انفعالات نادرة غريبة. فالأعمال الفنية تعبر عن مثل عليا وانفعالات شديدة التنوع، لا يمكننا أن ننقلها معنا إلى مجال حياتنا الأخلاقية. وسلوكنا العملى يركز على أساس ما نؤمن به (حقا)، لا على أساس ما (وافقنا عليه) من أجل التجربة الجمالية.

فهكذا وإزاء مثل هذه المفاهيم التى تتعامل مع ذات الظاهرة موضوع العالم الافتراضى فى عالم العمل الفنى، كان من الضرورى إيجاد تمايز اصطلاحى بما هو تمايز منهجى، حتى يمكن الابتعاد عن الوصول إلى نتائج غير ما يشير إليها منهج المبحث الفيلسوف التجريبي هنا.

### - اللا إيهامى:

وهو المصطلح المقصود صنعه تمييزا له عن الإيهام المكسور عن عمدية/ فنية، باعتبار «اللا إيهام» حقيقة ثابتة فى طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة فى عالم العمل الفنى الذى لا يعدو كونه «عالم افتراضيا»، ومن ثم فجدليته المتحققة أبدا هى كون الفن «إيهاميا ولا إيهاميا فى ذات الوقت» وأن الفرق عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو فرق فى الدرجة فقط بين الإيهامى واللا إيهامى. أما فى حالة اللجوء إلى قصصية فى رفع درجة «اللا إيهامى» تلزم الإشارة إلى وسيلة تحقيق ذلك وهى «كسر الإيهام»، ومن ثم فالمصطلح المصنوع هنا إنما للتمييز بين ما هو عنصر فى حقيقة جدلية وهذا العنصر هو ذاته «اللا إيهام»- وبين وسيلة رفع درجة هذا العنصر وهى: كسر الإيهام.

### - الكسر النسبى للإيهام:

عندما يتم تحقيق أكبر درجة لكسر الإيهام، فسرعان ما تعود هذه «اللا إيهامية» المرتفعة

(١١٩) ستوليتنز: مصدر سابق، ص ٢٨٠.

الدرجة لتصبح مرة أخرى - وضمن الجدلية - عالما إيهاميا افتراضيا، مقبولا بذاته، مستمرا في حمل التناقض الأبدى في طبيعة الفن بين كونه «إيهاما بواقع ما»، وبين تقبله على كونه هكذا - أي مفترضا- غير نسبة الوعي لدى المتفرج بأنه حيال مجرد عمل فني. ومن ثم فعودة اللا إيهامية المرتفعة مرة أخرى وبطريقة حتمية إلى كونها «إيهامية»، وبما تستتبعه هذه الإيهامية من تعامل «انفعالي» من المتفرج إزاء الشخص والعالَم الإيهامي المعروض، يستلزم بالتالي كسرا جديدا للإيهام، يكون من شأنه رفع درجة اللا إيهامية مرة أخرى. وهذا - كذلك - تعود الحقيقة تفرض نفسها مرة أخرى، لا فكك منها ولا فكك من التعامل معها إبداعيا، بما هي مفروضة قسرا، وتتطلب بالتالي تحكما قسريا كلما استشعر المبدع انفلاتها.

والكسر النسبي للإيهام - من هذا المنطلق - هو منهج فني يعنى نوعا من «الجدلية الفنية»، التي تستلزم قدرة خلاقة فائقة، قوامها تحقيق الإيهام وإثارة ما يلزم من الانفعالات التي تدمج المتفرج فيما يجرى أمامه، ولكن في ذات الوقت يكون ذهن المتفرج متواجدا «بدرجة» أعلى من الدرجة الأدنى التي يتعامل بها في حالة الدرامات التطهيرية، وبمعنى أوضح، فإن «درجة» الوعي، بالافتراض الفني يتم إيقاظها أو رفعها إلى درجة أعلى نسبيا، ويكون من شأنها تنبيه المتفرج طوال مدة العرض أنه حيال مجرد عرض فني، وأن ما يتوهم أنه الحياة بانفعالاتها ما هو إلا «لعبة فنية»، ومن ثم يكون نتاج هذه الجدلية التي تسوى في الدرجة تماما بين «الاندماج وتبنيها»، نوع من نسبية كسر الإيهام.. تلك النسبية التي تجد تحققها عمدا ما بين التمكن من الانماج بما هو الإيهامي الذي لا يلغى في نفس الوقت «اللا إيهامي»، وما بين التمكن من كسر الإيهام في هذا الانماج للارتفاع بدرجة اللا إيهامي الذي لا يمكن بحال أن يلغى العنصر الإيهامي إلا لحظيا فقط، إذ سرعان ما يتحول عبر قبوله هكذا كعالم افتراضي إلى «الإيهامية» مرة أخرى، أي أن كسر الإيهام نسبيا سوف يتم- في إحدى وسائله - عبر مجرد لحظة صدمية يختارها مبدع العمل وقتما يشاء من تتابعات مسار الإيهام، ووفقا لما يربطه من التأثيرات، فهو يطلق للإيهام عنانه لفترة قصرت أو طالت، حتى اللحظة التي يرى فيها حتمية كسر هذا الإيهام، بغية بعث معنى عام أو فكرة ما يتوجب على المتفرج أن يصحو لها بذهنه، لا بانفعالاته، على عكس ما عاشه قبلها من إيهام واندماج في تيار الانفعالات.

أما وبخصوص البديل التجريبي الذي استلزم ضرورة هذه التسمية الاصطلاحية الخاصة، كي نلخصه تواضعا واصطلاحا، فإن ثمة مشكلة تطرا نتيجة للمفهوم الذي تثيره لفظة «النسبي»، حيث التناقض مع مفهوم «الجدل» خاصة وأن واقع المفهوم بهذا «النسبي»، في التسمية، يدلنا في حقيقته على «جدلية»، وليس على «نسبية» من تلك التي يرفضها «المنطق الجدلي».. والبحث في صياغته لمصطلح هذا البديل، إذ يعترف بما قد ينشأ من خلط يود الإشارة إلى أن استخدام المصطلح على هذا النحو قد تم منذ البدايات الأولى (النصف الثاني من الستينيات) لمحاولة صياغة هذا البديل، وبما أصبح يمثل صعوبة في تغيير مسماه، رغم الاعتراف بما قد يحمله من التباس. وهذا ولو أننا شئنا النظر إلى الأمر في حقيقته فلسوف يصبح المصطلح هو: «الكسر الجدلي للإيهام»، نظرا لكون ما يعنيه هذا الكسر من «نسبية»-

من الناحية الصورية - ما هو فى حقيقته إلا «جدلية» .. ومن ثم قد يصبح الاصطلاح الأخير هو الأصح، لكن يجدر التسجيل هنا بعدم التزامنا أو اكتفائنا بهذا، أو حتى الالتزام دائما بمصطلح «الكسر النسبى للإيهام»، إذا كان قد صيغ على أساس التعامل مع «الإيهام» انجرافا وراء الموقف البريختى من «الإيهام»، بينما أن انتقادا للبريختية قد تركّز على عدم انتباهها إلى الجانب «اللا إيهامى» الموجود أصلا فى الفن وهو ما جعلنا نتجه فى واقع الأمر إلى التعامل مع هذا «اللا إيهامى» لتأكيد حيثما أردنا عبر بنية الفيلم، حيث لم يكن تعاملنا الحقيقى مع «الإيهام» بكسره فقط مثلما هو الحال فى التصور البريختى.. أى أن الأصح فى حالتنا هو أن نستخدم على مسمى «تأكيد اللا إيهامى» لأنه التأكيد الذى يمكننا من التلاعب برفع درجة تواجده طالما أنه موجود أصلا ولا يكون ناتجا عن «كسر للإيهام» إلا من حيث اعتبار ما تم تصويره «كسرا» لا يعدو كونه إضافة تأكيدية للموجود الأصلى: «اللا إيهامى» أى تأكيده، أو إبرازه فى لحظة، بدرجة أو بأخرى.

### - الكسر الصدى للإيهام:

فباعتبار الكسر النسبى للإيهام يمثل البناء العام اصطلاحا، فإن الكسر الصدى هو وسيلة تحقيقه فى لحظة محددة عبر أسلوب الصدمة، والمقصود بها أساسا، ما يتيح الوسيلة السينمائية على وجه التخصيص، حيث الامكانيات المتوفرة لتكنيك «الفقرات الصدمية» التى توفرها كل عناصر الفيلم، وخاصة ما هو متوفر فى امكانية فن المونتاج السينمائى- كمثال فقط- كما أوضحه من قبل سيرجى ايزنشتين وكما ركزه فيما أسماه «المونتاج الذهنى».

### - الكسر الضمنى للإيهام:

وبما يميز عمديته فى تحقيق كسر الإيهام خلال مسار متتابع من اللحظات، وفى صياغة الأحداث والشخصيات وعالمها الفنى الافتراضى، بحيث يتميز ناتج «الايقاف» فيه عما يمكن أن ينتج عن عدم تمكن فنى فى بعض عروض الإيهام.

وأوضح مثل لتحقيق الكسر الضمنى للإيهام هو فى أسلوب «الكاميرا المختبئة» هى: المحاصرة- فى مصطلحات البحث هنا)، ليس فقط كما طالب بها بريجا فيرتوف من حيث ترك الحياة تسير فى مجراها أمام هذه الكاميرا بلا تدخل، بل على العكس: باستثارة الأحداث من خلال الاختراع السينمائى، حيث لا شيء يتحرك فى العرض الفيلمي إلا الآلة السينمائية نفسها، وبما يراه المتفرج من حركة ما هو إلا توهم. ولكن لأن فى هذه الحقيقة العلمية كل ما يشكل جماليات (١٢٠) السينما وفتياتها بدءا من التصوير مروراً بالحيل السينمائية وانتهاء بالمونتاج، لذلك ارتأى الباحث إطلاقه صفة «الخاصية» عليها.

(١٢٠) ينظر للباحث بحث غير منشور بعنوان: الإيهام بخلق الحركة.. خاصة لجماليات السينما، بالإضافة إلى مذكور ثابت فى: الناتج الحركى لمونتاج الفيلم مدرك حسي... لم ناتج جمالي...؟

## الصحفيـلي - او - الصحفيـنمائي:

هو اصطلاح للاشارة إلى أحد أساليب البديل التجريبي السينمائي للمبحث، سواء منها ما يتوجه إلى استفزاز الأحداث أمام «الكاميرات المحاصرة» لاختبار قضية أو سؤال ما، أو حتي ما يتبع مباشرة أسلوب التحقيق «الصحفي السينمائي» بشتي تطبيقاته الابداعية المعروفة، ولكن بالإضافة التوظيفية لكل من الكسر الصممي للإيهام، والكسر الضمني للإيهام.

وتأتي صياغة المصطلح بهذا الانماج لکلمتي: الصحفي والسينمائي، لعدم الالتباس إذا ما قيل أحيانا بالصحافة السينمائية تعبيراً عن الجريدة السينمائية، والتي ترتبط مهمتها بالاعلام الإخباري في المحل الأول، دون أن تتخطاه إلى منهج فني يعبر عن رؤية فنان إزاء الواقع، علي عكس «الصحفيـليـة». أما كون أن «الاحساس بفورية المباشرة للواقع» عنصرًا يجمع بينهما، فإنه في الجريدة يبقى عند حد أسلوب تسجيل الوقائع بالكاميرا مباشرة، بينما في «الصحفيـليـة» يمكن أن يكون ذلك أسلوبها، ولكن كذلك يمكنها أن تأخذ منه مجرد صورة الأسلوب لتعيد أداءه، حتي ولو تم ذلك في الاستوديو، وبناء علي سيناريو مكتوب وبيكورات مصممة.. الخ، فالصحفيـليـة تحتمل كلا الاتجاهين علي عكس الجريدة أو الصحيفة السينمائية.

وأما من الناحية اللغوية فلا بد من الدفاع عن صياغة هذا المصطلح بالاستناد علي قرار مجمع اللغة العربية بجواز ظاهرة «النحت» كجنس من الاختصار وكما تكلم فيه عدد كبير من علماء اللغة الأقدمين، «أولهم الخليل بن أحمد في كتاب (١٢١) العين، الذي ذكر أن العرب تلجأ للنحت إذا كثر استعمالهم للكلمتين، فيقومون بضم بعض حروف إحداها إلي بعض الحيلة اللبيرة، بحيث تصبح هذه الحيلة هي أكبر تجسيد- من خلال إشراك وعي المتفرج- لكسر الإيهام، بينما هو كذلك يعيش انمجا في «طبيعية» ما التقطته الكاميرا من ربود أفعال الحياة ذاتها.

## - خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية:

رغم أنه سبق استخدام تعبير «الإيهام بخلق الحركة» لدى بعض النقاد والمنظرين السينمائيين، وذلك للتعبير عن حقيقة علمية بخصوص حروف الأخرى» (السيوطي: ٢٨٥)- فالنحت باختصار «هو انتزاع كلمة (١٢٢) من كلمتين أو أكثر على أن يكون هناك تناسب في اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت منه. وقد عدّه بعضهم ضرباً من ضروب الاشتقاق». بل والأبعد من ذلك، وكما يقوينا الباحث الجغرافي عبدالله يوسف غنيم بصدد بحثه في نحت المصطلحات الجغرافية عربياً، إلى رأى ابن فارس القائل بأن «الكلمات الزائدة على ثلاثة أحرف (١٢٣) أكثرها منحوت.. فمن ذلك قولهم للرملة المشرقة على ما حولها (جمهور) وهذا من كلمتين: (جر) ويدل على الاجتماع و(جر) ويدل على العلو. فالجمهور شيء متجمع عال».

(١٢١) عبدالله يوسف غنيم: استنباط المصطلحات العربية للأشكال الأرضية- ص ٢٢.

(١٢٢) شحادة الخوري: تدريس العلوم باللغة العربية في لبنان العربي- ٧٢.

(١٢٣) عبدالله يوسف غنيم: مصدر سابق.

وقديما كان الكندي «هو الرائد حقا في نحت الالفاظ»<sup>(١٢٤)</sup> الجديدة يوم لم يكن في قدرة الباحث العربي، أن يبني اللفظ بمعناه الحقيقي الدال عليه»- حيث «وجب عليه أن ينحت المصطلح الفلسفي الجديد ويقيم بناءه، مشتقا من اللغة تارة أو مقرونا بطريقتها أو مقتبسا مما اختاره المترجمون في نقولهم تارة أخرى. وأعمال الكندي في هذا السبيل تعتبر طفرة في الشكل والمضمون معا؛ لأنه تمكن من أن يؤسس (حدودا) و(رسوما) للمصطلحات الفلسفية والكلامية مما يجعله طلعة بين علماء عصره» (د. جعفر آل ياسين، فيلسوفان رائدان، ط1 بيروت ١٩٨٠م- ص١٢).

هذا «وقد استعمل النحت قديما فقيلا: البسملة (١٢٥) (بسم الله) والحمد لله (الحمد لله) والحوقة (لا حول ولا قوة إلا بالله) وقيل عيشي (نسبة إلى عبد الشمس) وعيقي (نسبة إلى عبد قيس) وكذلك استخدم حديثا فقيلا: برماني وأفرواسيوي ولاسكي ولاماني...»- ناهيك عن بعض مظاهر الاختصار بالنحت الشائعة والمعترف بها في تراثنا من قبيل «صلعم» اختصارا لصلى الله عليه وسلم، ومن قبيل بعض ما يرصده المستشرق روزنتال في «مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي»، حيث «جرت عادة المحدثين على اختصار الالفاظ»<sup>(١٢٦)</sup> كتبهم: من ذلك كلمة «حدثنا» اختصرها بعضهم على «ثنا» وبعضهم على «نا»، وبعضهم على «دثنا» ومن ذلك كلمة «أخبرنا» اختصرها بعضهم على «أرنا» وبعضهم على «أبنا» ومن ذلك (حدثني) اختصرها بعضهم على (ثنى) وبعضهم على (ثنى)... ومثل هذه المختصرات كثير، وهي مختصرات تذكرنا بمختصرات أيامنا هذه في كل ميادين المعرفة.

هذا وإن كان ما يلجأ إليه البحث هنا من ناحية الصياغة الاصطلاحية لا يتوقف عند مجرد الاختصار، ولكنه يأخذ مبدأ التسليم به ضمن محاولة نحت المصطلح متبعا في الاثنين ما اعترف به تواضع التراث اللغوي، وهذا بالرغم من الآراء القائلة بأن النحت قد «مضى زمانه وقفل بابه»<sup>(١٢٧)</sup> بعد أن تكيفت اللغة العربية، وأصبحت بقواعدها لغة اشتقاق، لا لغة نحت»- إلا أن مواجهة مقتضيات العلم وأبحاثه المتجددة أبدا، تستلزم عكس هذا الرأي. ولهذا جاء الحسم في قرار مجمع اللغة العربية في مؤتمره العام سنة ١٩٦٥م- اعتمادا على دراسة اضافية للدكتور إبراهيم أنيس- بأن «النحت ظاهرة لغوية احتاجت إليها اللغة قديما وحديثا»<sup>(١٢٨)</sup>. ولم يلتزم فيه الأخذ من كل الكلمات ولا موافقة الحركات والسكنات، وقد وردت من هذا النوع كثرة تمييز قياسيته، ومن ثم يجوز أن ينحت من كلمتين أو أكثر، اسم أو فعل عند الحاجة...- وكما هو الأمر كذلك في مؤتمر المجمع لعام ١٩٨٥م، وحيث كان التعليم هو قضية المؤتمر، فمن بين ما أكتته أبحاثه بالأدلة... أن<sup>(١٢٩)</sup> النحت والاشتقاق قاعدتان أساسيتان من

(١٢٤) محمد جلوب فرحان: ريادة الكندي للفكر الفلسفي العربي- ص٩٨.

(١٢٥) شحادة الخوري: مصدر سابق.

(١٢٦) د. محمود السمره: مراجعات حول العروبة والاسلام وأوروبا- ص١٤.

(١٢٧) عبدالله يوسف غنيم: مصدر سابق.

(١٢٨) المصدر نفسه- ص٦٢.

(١٢٩) عبدالرزاق البصير: حول مؤتمر اللغة العربية- ص٨٥.

قواعد «اللغة العربية» وهما قاعدتان تيسران وضع المصطلحات العلمية وتعريبها بكل سهولة- وهو ما ينطق التاريخ بالكثير منه حيث «ما لم يجد له العرب من المصطلحات العلمية أو الفنية مثيلا في لغتهم اشتقوا له بديلا، أو نحتوا له اسما على صورته أو حتى أخذوه كما هو...»

وعندما يشير د. وافي إلى الاستعانة «بالنحت والاشتقاق الأكبر ومزج كلمتين أو أكثر من كلمة واحدة» (١٣٠)- في معرض إشارته لخلق الأبناء والعلماء لألفاظ جديدة تستلزمها أمور مستحدثة، فإنه يشير إلى شرطية أن «أجاز المجمع اللغوي بمصر الانتجاع إلى هذه الطريقة، حيث تدعو إلى ذلك ضرورة، بالآ يوجد في مفردات اللغة متداولها ومهجورها ما يعبر تعبيرا دقيقا عن الاصطلاح المراد التعبير عنه». وهي الشرطية ذاتها التي تدفع إلى حالة الاصطلاح هنا.

ومن هنا ولتقتضيات التوجه الفني الذي يخلص إليه هذا البحث كان اللجوء إلى صياغة مصطلح «الصحفيلى» نوعا من النحت المجاز لغويا من ناحية، والذي يستلزمه الاصطلاح على مفهوم خاص بأحد أساليب البديل التجريبي من ناحية أخرى.

#### - الكاميرا المحاصرة (بكسر الصاد):

بالإضافة إلى ما يعنيه الحصار من التقاف وتخطيط في توزيع أكثر من كاميرا مخبأة خلال هذا الالتفاف بما يعتبر المعادل لمعالجة السيناريو السينمائي الدرامى، فإن مصطلح «الكاميرا المحاصرة» هو كذلك للتمييز عما ارتبط في الأذهان ببرامج «الكاميرا المخفية (أو الخفية)»، سواء المحلية منها أو ما تقدمه كذلك بعض التليفزيونات الأجنبية، فرغم التقاء مجرى الأسلوب أحيانا من حيث إخفاء الكاميرا، ترقيا لالتقاط أحداث تتم استثارته أو استفزازها عن عمد، إلا أنه يلزم التمييز بناء على اختلاف الوظيفة الفنية بين إمتاع التسلية، وإمتاع اكتشاف مضمون الواقع الراهن بهدف الوعى بتغييره، كذلك هو تمييز للكاميرا المحاصرة عن «الكاميرا المخبأة» عند دزيجا فيرتوف، فرغم التقاء الأسلوب والأهداف، إلا أن الإضافة المستمدة من «الدراما» التي ينتقدها فيرتوف كلية مع اكتفائه بالنقاط ما قد يحدث دون التطرق إلى استفزاز الأحداث بحثا عن قضية، هو ما يستلزم الاصطلاح الخاص كذلك. هذا كما يمكن القول اشتقاقا «الحصار الكاميراتي».

#### - الفرجة/ المشاركة:

رغم أنه سبق استخدام هذا الاصطلاح في موضوع «الاحتفالية فى المسرح» بتوجهها السوسيولوجي (١٣١)، حيث ثمة التقاء إلى حد كبير فى تفسير امكانية تحقق الفرجة/ المشاركة، لذا يأتى المصطلح فى البحث القيلى هنا إشارة إلى التعامل «الممكن» مع العرض

(١٣٠) د. على عبد الواحد وافي: علم اللغة - ص ٢٨١، ٢٨٢.

(١٣١) دولفينور (جان): سوسيولوجيا الفن - كذلك عبد العزيز مخير: التعرف بطم اجتماع للمسرح - ص ٢٥: ٢٩.

الفنى، مبنيا ذلك على الرغبة الأولى فى الاقبال على هذه العروض كصورة للانتماء الجماعى. والفرجة/ المشاركة، هى من ناحية فى مقابل «المراقبة» عند بريخت، ومن ناحية أخرى: تمييزا لها عن «المشاركة الوجدانية» فى دراما التطهير الكلاسيكية، فرغم أن الفرجة/ المشاركة هى شمولية تحتوى المشاركة الوجدانية - كما هو فى ضمنية البديل التجريبي للمبحث الفيلمي - إلا انها فقط تتوقف على حتمية هذه الوجدانية دون أن تقتصر عليها ، إذ هى كذلك مشاركة ذهنية أثناء الفرجة ، مثلما هى وجدانية بالاندماج الانفعالي ، ولكنها عملية ارتباط جلي دينامي وليس مجرد « تراض » أفقى للعصرين ، فالقصود بهذا الاحتواء أن يعبر عن جدلية بين متحقق حتى هو « المشاركة الوجدانية » وبين متحقق بالتشكيل الفنى ( البناء والعالجة ) هو : المشاركة الذهنية عند جلب اهتمام المتفرج إلى مناقشة قضية صراع ما أثناء مشاركته الوجدانية فى الانفعالات الناتجة حتما عن هذا الصراع، طالما أنه ضمن « عالم افتراضى ».

### - واقعية الأثر :

إنه حتى فى إطار التسليم بموقع بريخت فى معسكر الواقعية المزعومة، فإن توجه المبحث الفيلمي الذى ينتهى ببديل تجريبي عوضا عن الحل اللحى البريختي إنما يعنى - بالتالى - منحى واقعيًا مختلفًا رغم الاتفاق فى الهدف الوظيفي، وهو المنحى الذى يعمد البحث إلى تسميته اصطلاحًا : « واقعية الأثر »، إشارة إلى البديل التجريبي السينمائي الذى يستهدف بدوره الواقعية أيضًا، ولكنها واقعية لا تبحث عن تحققها عبر « عالم العمل الفنى » الذى لن يعدو أبدا كونه «افتراضا» دون أن يرقى - أبدا كذلك - إلى كونه «واقعا» مهما كانت الموصفات والاجتهادات القسرية، وإنما تبحث واقعية البديل عن تحققها عبر «واقعية الالتحام بالواقع المعاش حياتيا لا المفترض فنيا» .... أى عبر «الأثر» الذى سيخرج به المتفرج/المشارك من «عالم الفن» إلى «العالم المعاش»، وبما يكسب تحقق الهدف الوظيفي سمة «الامكان» أى «واقعيته»، ودون أن تعبأ «واقعية الأثر» بافتراض «واقعية ما» للعالم الفنى، لأنها مستحيلة، ولا تعدو كونها وهما وتوهما.

فالجدير بالذكر هنا أن تبنى البحث لمفهوم العمل الفنى باعتباره عالما افتراضيا، وإذا ما التقى بأية استنتاجات مشابهة أخرى ولكنها مبنية على توجهات تتناقض الوظيفة الإيجابية للفن فى المجتمع، فإن ذلك لا يعنى اتساقا بين المفهومين، مثلما هو الحال لدى بيارجورف برودون إذ «فى كتابه»<sup>(١٣٢)</sup> (حول مبدأ الفن وقدره الاجتماعى)، يتكلم عن موت الفن فى تعابير هيظلية : أن المجتمع يفصل عن الفن، إذ يضعه خارج الحياة الواقعية ويستخدمه أداة تسلية ولهو، لا يتمسك بها. وهو ينظر إلى الفن على أنه ترف إضافي غير ضروري، بل هو من الوهم



فلا هو موهبة ولا وظيفة، ولا هو نمط حياة أو أنه جزء أساسي من الوجود».

من ناحية أخرى أكثر عمومية، يلزم التأكيد على أن فكرتنا حول عالم العمل الفني باعتباره عالما افتراضيا هي فكرة بعيدة تماما عن مفهوم الذين «لا يملون أبدا تأكيد» (١٣٣) أن العمل الفني (تام) مكتف بذاته منعزل، إذ ورغم النتيجة الصورية منطقيا التي يمكن أن تلتقى مع مقولة أن الفن «انتقال من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع يحاول التحقق في وجود مستقل بذاته» (١٣٤). فإن ما تقود إليه نظريتنا في عنصر الافتراض الفني ليس هذه الاستقلالية المزعومة، فهنا العمل الفني رغم كونه ليس بالواقع، إلا أن مجرد ممارسته بالتلقى هي في ذاتها واقع، ومن ثم فالتواصل مع الواقع موجود غير منقطع، ولكنه متمثل في ممارسة مع العمل الفني بالفرجة أو المشاركة أو كليهما، وليس عبر معايشة لواقعية (متصورة) داخل العالم الفني المعروض، فالتلقى لأعمال الواقعية يكون مستهدفا لأن يصبح « مأخوذا » إلى عالم وهمي، ويتم تحقيق استلابه على هذا النحو بسبب القدرة على تغليب درجة الأحاسيس على حساب درجة وعيه التي تنبه بأنه حيال عرض فني، وهو الوعي الموجود بالضرورة، وكل ما في الأمر أنه قد أمكن خفض درجة تواجده وتقليصه إلى الحد الأدنى، ولكن المستحيل هو إلغاؤه. وأما من حيث الشق « الإيهامي » في فن واقعية الأثر، فإن هذا المتلقى لا يصبح « مأخوذا » وإنما « مشاركا » باعتباره كيانا بشريا فطريا، لأنه سيحيا ممارسته للتلقى الفني وهو بكامل مقوماته الذهنية والانفعالية معا، فلن يقتصر الأمر على جعله معايشا بالأحاسيس وإنما ممارسا للذهنية بنفس عضويتها الجذلية مع الأحاسيس، دون أن ينفي أحدهما الآخر، حال التمكن الفني من تحقيق جذلية الإيهامي واللا إيهامي في فن واقعية الأثر، الذي يصبح فنا بهذه الصفة استنادا إلى أن المتلقى - عبر كونه ممارسا - قد أصبح خلية التراسل بين الواقع والفن، أي بما ينفي عن الفن استقلاليته من الناحية الوظيفية بؤن لم تنف عنه استقلالية ما هويته كعالم افتراضي.

من ثم فلن يسقطنا التصور باستقلالية الفن كترتيب خاطئ على نظرية الافتراض الفني، تحت طائلة النزعة البرجماتية ذاتها بزعماء جون ديوي الذي « صال صولة الفاضب الناقم» (١٣٥) على الأوضاع القائمة التي يراد لنا فيها أن نفصل الفن عن مجرى الحياة العملية الواقعية «فالأقرب إلينا فيما يتعلق بالسينما نجده فيما يشرح البروفيسور هامبشاير أن «المتعة التجارية» (١٣٦) تترك المشاهد في حالة سلبية وقد خضع عقله ومشاعره لعمل مؤثر خارجي، في حين أن المتعة الفنية الجادة نشاط إيجابي يزيد من فهمنا للواقع». فإن هامبشاير لا يبتعد في توسله التوضيح عما نقصده بالجذلية المتضمنة فيما أسميناه بالافتراض الفني،

(١٣٣) ستولنيز (جيروم) : النقد الفني - ص ٤٩٥.

(١٣٤) هويسمان (نيس) : علم الجمال / الاستطيقا - ص ٧٤.

(١٣٥) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر - ص ١٢٠.

(١٣٦) هامبشاير (استيوارت) : الواقعية لا تكفي - ص ٥٢.

ذلك « أن الفيلم التجارى فى أحسن حالاته، يقدم لنا وهما شفافا، نستطيع أن نجسد فيه أى حلم شخصى أو أى تحقيق لرغباتنا المكبوتة، دون أن نستشعر أى احترام لما يعرض أمامنا، بل نراه شيئا مستقلا عنا له وجوده الخاص به<sup>(١٣٧)</sup>، شيئا نستكشفه ونفهمه، ونعلم فى الوقت نفسه أن الذين وضعوا خطة الفيلم رجال خبراء فى السيطرة على نفس الجماهير، وأن هدفهم هو تزويدنا بإمكانيات يسيرة لتحقيق ذواتنا - عروض يسيرة، سهلة القبول من الأشباح السوداء والبيضاء ... لذلك فحين نخرج من دار السينما فإننا نخرج من شيء لا صلة بينه وبين الحياة الواقعية».

من هنا جاء مصطلح « واقعية الأثر » الذى اقتضى توجه البحث الفيلمى صياغته على هذا النحو بما يحمل المعنى المطلوب، ومن حيث تمييزه عن أى واقعيته - متصورة - أخرى تخص عالم العمل الفنى، فالواقعية التى يستهدفها توجه البحث هى «واقعية التعامل مع الواقع» خارج عالم العمل الفنى ولكن من خلاله أو عبر مرحلة الفرجة / المشاركة، المشتملة على الذهنية والوجدانية، ولكن دون ارتقائها إلى حد المشاركة الإيجابية الكاملة والممكنة التحقق فى الواقع المعاش فقط، وهو المستهدف أولا وأخيرا.

### - الانتباه

إن الانتباه كعنصر أساسى هو جامع بين نسقى اللعب/ الفن، طالما توفرت فيها «الفرجة» وعنصر الإبهار هذا فى نسق الفن وهو عنصر أبدى ملازم مهما أنكر نظريا وطالما كانت حقيقة الافتراض الفنى المسبق حقيقة أزلية بدورها - بل إن بزوغ الانتباه هو ناتج لإبراز دور اللا إيهامى فى العمل الفنى، إذ حتى فى أقصى درجات التحكم فى الإيهام بمحاكاة الطبيعة (التصوير فى عصر النهضة مثلا) فإن الانتباه يبرز باعتباره درجة من الوعى بدرجة هذه المحاكاة، أى الوعى بكونه فنا وليس حياة حقيقية، ومن ثم فهو الانتباه / الإبهار.

إن ما يجعلنا ننحذب إلى تحريك العرائس فى مسرح خاص بها، ليس هو حركتها فى ذاتها وإنما الانتباه بتحريكها، أى أنه الانتباه بمحاكاتها للحركة الحيوية، ومن ثم فهو استثمار للا إيهامى فى اتفاقنا المسبق بالافتراض الفنى. وهنا يصبح استثمار اللا إيهامى أكثر شرطية للفن من الإيهامى ذاته، بل وسابق عليه، وبما يمنح الحق لفنون كسر الإيهام فى أن تستند على أولويته دون شرطية الارتفاع بدرجة الإيهام، وتبقى فنون كسر الإيهام هذه فى حلبة الفن، أى حلبة الفن/اللعب.

وهكذا وفى مجال الإبهار يربط د. حمادة بين ألعاب السيرك والمسرح، ضمن ما يسوقه من أسباب لنهاب الناس إلى المسرح، حيث سبب « الحصول على متعة خاصة، تتولد من

(١٣٧) المصدر نفسه - ص ٥١.

مشاهدة عمل يتخلق شيئاً فشيئاً، ويدل على مهارة لا تتوافر إلا لقلّة من الناس<sup>(١٢٨)</sup>. فإذا كان هذا المتفرج يذهب إلى السيرك ليستمتع برؤية لاعب ماهر يمشى رويداً رويداً على سلك رفيع مشدود إلى قائمين مرتفعين، فهو أيضاً يذهب إلى المسرح كي يستمتع بعالم الإيهام المسرحي الذي يتخلق شيئاً فشيئاً من كلمات المؤلف الصادرة من خلال رؤية المخرج وإدارته لعناصر العرض المسرحي .... والتي .... تتوالد من بعضها في مهارة.

وامتداداً لفكرة عمل معارض خاصة بـ « الرسوم الخداعة » نجد تحول مبدأ محاكاة الواقع في فن التصوير إلى لعبة إيهام وخداع بهذا الواقع، مثلما أن (رامبرانت)، في القرن السابع عشر، قد « رسم لوحة لخادمتيه وعرضها في إحدى النوافذ، لخداع المارة »<sup>(١٢٩)</sup> - ومثل حكاية الرسامين الاغريقين (زوكيس وبرانزيوس / حوالي ٤٠٠ ق م) عندما تباريا في تقليد الواقع « فرسم الأول سلة عنب كانت من البقة ومن المماثلة للواقع بحيث صارت الطيور تحط عليها وتحاول نقر حبات العنب .... أما الثاني فقد اكتفى برسم ستارة، وعندما جاء منافسه تقدم نحو الستارة لازاحتها، معتقداً أنها تخفي لوحة ورائها. »<sup>(١٣٠)</sup> - وما أكثر ما يجري اليوم من ممارسات إيهام للخداع التشكيلي بما يدخل مباشرة في إطار الألعاب الخداعة رغم الانتماء للفن وبما يدفع إلى انشاء معارض خاصة بمثل هذه الاعمال.

### ٢ - الأكاديمية التجريبية - والتجريبية الأكاديمية :

وهما الاصطلاحان اللذان يستويان في التعبير عن شرطية العنصر بالآخر : « الأكاديمية » و « التجريبية » بما يعتبر « منهجاً » لكل منهما خلال شرطيته بالآخر، دون أن تتوقف الأكاديمية عند جمود وتجميد وحتى لا تصبح التجريبية انفلاتاً بلا منهج.

هذا وقد يبدو الاهتمام بصياغة هذا المصطلح خارجاً عن موضوع البحث الفيلمي ودائرته، ولكنه - في الحقيقة - إنما يمس إطار المنهج الذي تدور فيه عملية البحث برمتها بدءاً بما هو مستهدف ومروراً بإمكانية التحقق التطبيقي وانتهاء بالمنهجية الواضحة ذاتها التي تدور في إطارها عملية البحث الفيلمي التجريبي بأكملها والتي تستقبح بدورها اشكالية عامة تخص هذا المنهج من ناحية، كما تخص العملية التعليمية للفن عامة ألا وهي « اشكالية سبق النظرية على الإبداع »، وتلك الاشكالية التي تستوجب بحثاً خاصاً بها يكون من شأنه الانتهاء إلى تحديد موقف علمي محدد من موضوع الأكاديمية التجريبية - أو - التجريبية الأكاديمية.

وتجدر الإشارة - للتأكيد - إلى إنه أياً كانت محاولة العرض الموجز لمفاهيم هذه الاصطلاحات التي لجأ البحث إلى صياغتها، إلا أن الإيجاز في ذاته لا يمكن أن يغني أو

(١٢٨) د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما. - ص ١٢، ١٤.

(١٢٩) نهاد عبدالرحمن النكرلي : رسالة باريس ... معرض الرسوم الخداعة. - ص ١٧٤

(١٣٠) المصدر نفسه.

يكون كافيا، بل ولا تعدو وظيفته مجرد الإشارة، كذلك - وهذا هو الأهم - أن المصطلحات ذاتها بحيث كل منها إشارة إلى عملية دينامية تربطها جدلية بيقية ما تشير إليه المصطلحات الأخرى من عمليات دينامية كذلك، حيث لا يمكن الحديث عن « الإيهامى » وحده دون « اللا إيهامى » كما أن كليهما غير مفهوم بدون « العالم الافتراضى » للفن، ذلك الذى لا يفهم بدوره بدونهما، وهكذا حيث يتأكد الترابط والتداخل الدينامى بين مضامين مصطلحات تعبر فى حقيقتها المجزأة قسرا عن « جدلية »، وهو ما يحض فكرة الاكتفاء بالمصطلح الواحد عند ذكره للإشارة إلى مجمل العملية الجبلية فى ترابطاتها وتداخلاتها، كما أنه ما يؤكد من ناحية أخرى ضرورة التعرف الدقيق والأكثر شمولاً لهذا المفهوم فى كليته دون تجزئة كذلك التى اقتضتها صياغة المصطلحات والتعريف الموجز بها، إذ هى فقط أسباب البحث والدراسة هنا بما استلزمته من صياغة ومن ضرورة ذلك الفصل التحسفى المؤقت بين العناصر، وما يشير من ناحية أخرى - وهى الأهم - إلى ضرورة انجاز الصياغة المكتملة للجانب النظرى فى البحث الفيلمى التجريبي الأساسى، والخاص بالكسر النسبى للإيهام السينمائى كبديل تجريبي سينمائى عن البريختية محل الاستشكال وهى - هذه الصياغة المرجوة - التى من شأنها أن تتخطى ملحوظات التجزئة من ناحية، وما هو كفى بطرح التجربة برمتها للتقييم النقدي والعملى من ناحية أخرى.

## الورقة الأخيرة

استدعاء مازق  
النظرية والإبداع

## النتيجة :

### استدعاء مازق النظرية والإبداع للبحث

إن واحدة من أهم الاشكاليات التي يمكن أن يثيرها البحث الفيلمي التجريبي هنا هي: اشكالية سبق النظرية على الإبداع. ذلك أن المنهج التجريبي للمحاولة بأكملها، لا بد وأن يثير الإشكالية من جنورها، حيث التجريبية في المفهوم الذي يتبناه البحث الفيلمي إنما تعنى أنها استحداث نظري لتوجه فني جديد يستلزم بالضرورة - أو هو الخطوة الحتمية إلى - عملية التطبيق الفني لهذا التوجه الجديد من باب التجربة للتعرف على أثره الجماهيري، حتى ولو اقتضى ذلك مرحلة معملية، مثلما هو الحال بالفعل في الفيلمين التجريبيين موضوع البحث الرئيسي لهذا التجريبية تعنى هنا مراحل ثلاثة هي ذاتها مراحل البحث الفيلمي التجريبي:

- الافتراض لتوجه فني (التنظير).
- التطبيق التجريبي (الفيلم السينمائي).
- التقييم (النقاد، والبحث الميداني، والجمهور).

ومن ثم وبهذا التصور فلا بد من نشوء إشكالية أولاً حول إمكانية « سبق التنظير على الإبداع الفني السينمائي »، طالما أن المحاولة قد مرت بالتطبيق عبر هذا المنهج من ناحية، وأن البحث يتبناه نهجا كذلك من الناحية المبدئية، وهو ما لا بد أن يستدعي من المواقف مناهضات استشكالية عديدة من شأنها - في حالة عدم التوضيح - تقويض المبدأ من أساسه. وبما من شأنه أن يستلزم التعرض بالبحث للكيفية التي توضح « إمكانية التحقق » في هذا النهج التجريبي، خاصة وأنه يمس بشكل جوهري إشكالية تعليم الفن نفسها من ناحية، وبما يساعد على طرح تصور للعلاقة الاشكالية بين كل من « الأكاديمية » و « التجريبية » في مجال الفن عامة، والسينما خاصة. الأمر الذي يحتم ضرورة التعرض بالبحث المركز والمدقق منهجيا في هذه الاشكالية على وجه التحديد، بالنظر إلى هذه الخصوصية النابعة من ارتباطها بالحالة المنهجية النوعية لهذه التجريبية الفيلمية، وحتى تكتمل للبحث الفيلمي التجريبي جوانبه النظرية من حيث الممارسة المنهجية ومستخلصاتها التي تستند على هذا المنهج، كما يمكن إزالة اللبس في تقييم المبدع الذي ينكب على البحث النظري وكنهه نقيض الإبداع، إلا إذا كان المقصود هو الاكتفاء بالممارسة النظرية دون هذا الإبداع، مثلما هو الأمر في الاتهام الموجه لكاتب هذه السطور، حيث اضطرت مجرد الظروف إلى ذلك، وبما جعله عرضة لتقييم من هذا القبيل، إذ ما أن سئل صلاح أبو سيف كاستاذ في قسم الإخراج بمعهد السينما : « من هم الإنع طلابك ومن خيب توقعاتك (١٤) » ومن هو أفضل مخرج للواقعية بعد صلاح أبو سيف ؟ - حتى جاءت إجابة الاستاذ صلاح أبو سيف : « توقعت لـ (أشرف فهمي ونادر جلال) مستقبل كويس وحصل، و(مذكور ثابت) خيب توقعاتي لأنه ترك الإخراج واتجه للعمل النظري

(١٤١) محمود جاد الله : صلاح أبو سيف للمستوى ... ثورة يراو هي الحد الفاصل بين النظم والعمل. - ص ٢٩.

فى مجال السينما (١٤٢) وأفضل مخرج للواقعية بدون شك عاطف الطيب . فهكذا بات الانكباب على البحث النظرى مخيا لتوقعات إبداعية، وهى مقولة صحيحة ولا شك، شريطة ألا تفهم هكذا إلا فى حالة اكتفاء مبدع بالممارسة النظرية وحدها، وألا تفهم باعتبار الإبداع - عند ممارسته - متناقضا مع ضرورة البحث النظرى، الذى يشكل شرطا للوعى التجديدى فى السينما .

ولهذا كان لابد من أن يكون الهدف الأخير لبحثنا « تطبيقيا »، حتى « لا نستهلك وقتا ثميناً (١٤٣) فى صنع مخلوقات نظرية ما تزال تتراكم حتى تحجب الرؤية عن الواقع نفسه ». من هنا فإن البحث يصبح مواجهها بما يدخل فى نطاق ممارسة الإبداع الفنى عامة، ضمن اشكالية لسبق النظرية على الإبداع، وهو ما يمكن إثارته فى أكثر من صيغة للتساؤل : هل من المحتم أن يمتلك المبدع/الفنان، نظرية أو تنظيرا يكون من شأنه تحقق الإبداع الفنى الخلاق ؟ .... وإذا ما كان الأمر كذلك فهل يمكن تصور امكانية سبق للنظرية أو التنظير على الإبداع ؟ .... ومن ثم، ألا تصبح هناك ثمة اشكالية محور طرفيها هو ذلك التناقض ما بين مستلزم الطلاقة فى الإبداع من ناحية، وقيود التنظير المسبق من ناحية أخرى ؟ ... ذلك إذ تنشأ الإشكالية فى أعلى صورها، عندما يكون ثمة تسليم بالوعى فى العملية الإبداعية، كالقول بأن الإبداع « ممكن فقط على أساس الوعى (١٤٤) التام والإلمام الفعال بالتطبيقات للواقع. وجوهر الإبداع يتلخص فى خلق الجديد القادر على الاستجابة لمتطلبات الإنسان، ومهام الوعى، وتحصيل الواقع ». ومن ثم فهو القول بأن « الإبداع يتسم (١٤٥) بإنتاجية التفكير والفعل مقابل جمود أنواع الوعى والممارسة الأخرى »، هذا، إلا أن هذه المقولة ذاتها كمقدمة، هى التى تؤدى إلى نتيجة مؤداها أن « الإبداع نقيض الموت (١٤٦) والجمود والصنعة، إنه تجديد دائم للإنسان والحياة. والإبداع لا ينسجم والقوالب الجاهزة، كما أنه تجاوز مستمر مفعم بالحركة والحيوية الفاعلة، وهو ينتعش بالحرية ويخبو بالكبت ». ومن ثم تكون الاشكالية فى هذه القضية عندما يتم التسليم بعنصر الوعى، ومع ذلك تعود النتيجة لتضع أحد صور هذا الوعى نقيضا للإبداع، على الأقل باعتبار الوعى النظرى بأجرومية العمل الفنى هى إحدى صور هذا الوعى، وإن لم تكن - طبعا - هى المقصود كلية بالوعى . وحيث « قد يذهب البعض إلى أن الفيلم ليس نشاطا عقلاانيا (١٤٧) وبالتالي لن يفى به أى وصف تنظيمى »، وهو موقف ستتعدد الطرق فى الرد أو التعقيب عليه، فإن الأهداف بالتالى يمكن أن تتعدد من حيث هذه الاشكالية، فهنا هو مثلا البروفيسور دادلى أندرو ذاته الذى يشير إلى هذه الظاهرة وقد رأى أن « ذلك يرجع

(١٤٢) صلاح أبو سيف : أقواله فى المصدر نفسه.

(١٤٣) د. صلاح قنصوه : الواقع والمثال... مساهمة فى نقد العقل المصرى فى الثمانينات. - ص ٢٠

(١٤٤) د. حسين جمعة : قضايا الإبداع الفنى. - ص ١٧.

(١٤٥) المصدر نفسه.

(١٤٦) المصدر نفسه. - ص ١٨.

(١٤٧) أندرو (ج. دادلى) ك. نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١١.

بنا إلى مشكلة المعرفة والخبرة<sup>(١٤٨)</sup>. فحين سئلت - دادلى - (ما هى القيمة الممكنة فى محاولة تفسير الفيلم تفسيرا علميا؟) على اصحاب النظريات أن يجيبوا بأن تنظيم أى نشاط يتبع لنا أن نربطه بمظاهر الحياة الأخرى. فالتعبير عن نشاط ما بلغة عقلانية يمكننا من أن نناقشه مع النشاطات الأخرى المنظمة، عقلانية كانت أم غير عقلانية. وهكذا يمكن لأصحاب نظريات الفيلم أن يناقشوا مجالهم مع عالم اللغة أو فيلسوف الدين. ولكن هكذا أيضا يبدو أن الامكانية التى تحملها عملية التنظير للفيلم وقد حوصرت فى هذا الهدف وحده، أى فى كون أن « ترمى نظرية الفيلم إلى<sup>(١٤٩)</sup> التعبير عن هذه الوسيلة (الفيلمية) لنبقى على انسانيتنا وهذه هى الامكانيات السينمائية ». أى بما قد يمكن للبعض أن يتفق معه فى كون أن هذا هو الهدف، لكن حتى فى حالة هذا الاتفاق يمكن أيضا التيقن من ثمة أهداف أخرى، لعل أهمها فى حالة بحثنا هو ما انصب على زاوية العلاقة بين النظرية والإبداع ذاته...

أما إزاء الخطوة الأبعد ومستهدفها التجديد التجريبي، فإنه مثلما فى إبداعات السينما الحديثة وتياراتها، كذلك قد « أعطى مسرح القرن العشرين الكاتب المسرحى تنوعا مدوخا من الأشكال والمصطلحات ليعمل من خلالها<sup>(١٥٠)</sup>، مع فرص لا تحصى لخرق استمرار صيغة Mode ما ومفاجأتنا بصيغة أخرى ». لكن ومن ناحية أخرى يرى ستيان أن هذا الكاتب - وفى الستينيات على وجه التخصيص - قد أثبت « رأى الدكتور جونسون فى أنه لا يمكن أن يكون هناك حد أكيد لصيغ التركيب المتاحة للكاتب المسرحى<sup>(١٥١)</sup> ».

وكما ارتطم النقد والشراح بإبداعات فنية وأدبية تطرح جديدا على ما هو سابق عليها، ارتفعت المقولات التى تندد باتباع القواعد، ففى مجال البحث عن طبيعة الكوميديا السوداء، ولكى يخلص ستيان إلى أن « تشيكوف هو معلم صعب » فإن ستيان يقرر أنه « تصعب كتابة مسرحية المزاج النفسى الجديدة صعبة معروفة. فالأعمال الفاشلة ونصف الفاشلة متوفرة بغزارة لسببين : لأنه يجب على ادراك الكاتب أن يتوافق إلى حد كبير مع نشاطات الحياة اليومية، ولأن فن تقديم هذه النشاطات إلى الجمهور بحيث يقام التوازن الدقيق بين الضحك والدموع لا يمكن انجازه باتباع مجموعة من القواعد. ولكن يمكن تكوينه فقط من مواد الموضوع المحدد المنتقى، وبإيحاء الايقاعات التى يفرضها الموضوع. إذ يجب أن يحدد عنصر الحياة الذى انتقاءه الكاتب لمعالجة الشكل الذى ستستخدمه المسرحية ».

هذا بالرغم من أن الحديث ضمن إطار هذا البحث حول علاقة سبق تكون كامنة فى واقع الحياة ذاتها، هو حديث خارج إطار موضوعه، على الرغم من أهميته، وعلى الرغم من ضرورة تحديد موقف منه، حيث هناك ثمة اقتراب من الموضوع بزاوية معينة، فعلى سبيل المثال، ما هو بيلا بالاش يذهب واصفا بالسذاجة من يرى أنه « لا يستطيع استخدام الشكل الفنى الذى

• (١٤٨) المصدر نفسه.

(١٤٩) ستيان (ج. ل) : اللغة السوداء. - ص ٢٠٥.

(١٥٠) المصدر نفسه. - ص ٤٢٧.

(١٥١) المصدر نفسه. - ص ١٩٢، ١٩٣.



يريد - لأن الحتمية الفنية المسبقة الكامنة في الواقع قد حددت له هذا الشكل أو ذاك ... » إذ كما يرى بالأش نفسه « فالفن وأشكاله ليست مسبقات كامنة في الواقع ولكنها أساليب تناول الإنسان لهذا الواقع، وإن كان هذا لا يمنع من أن هذا التناول وأساليبه تكون عناصر من الواقع الشامل ... ». ومع ذلك سوف يبقى الاستشكال إزاء حقائق من قبيل أن « المسرحيات التي تتصف بالالتباس ( من حيث تصنيفها ) مثل هاملت والمليجر باربارا<sup>(١٠٢)</sup> هي وسائل فريدة في المخاطبة، صممت لتلبية متطلبات مواضيعها هي وليس لاتباع أنماط مسبقة من الفكر والشعور مما تم تجربته في أعمال أخرى ».

وعند التسليم بأنه « ليس هناك صفات لصنع أو نسخ رائعة ما<sup>(١٠٣)</sup>، فالرائعة بطبيعتها شيء فريد ». فإن ذلك أيضاً سوف يستتبع مقولات منطقية هي في ذاتها أيضاً إشكالية، كان يقال ترتيباً على ذلك : « ليس هناك إلا (جيمس جويس) واحد، وه كافكا « واحد<sup>(١٠٤)</sup>، بالرغم من أن لهما اليوم العشرات من المقلدين » فهذه النتيجة رغم صحتها المنطقية من الناحية الصورية، إلا أنها تلغي بالتالي حقيقة عصور بأكملها من الاتجاهات والمذاهب الفنية المتفرقة التي لا يمكن أن يكون كل عصر منها أو جماع أي اتجاه أو مذهب فيها مجرد مقلدين، فحتى وإن تم التسليم بذلك فإنه تسليم لا يفلت من الاستشكال من وجهة نظر مقابلة.

من كل هذا، ولرصد الجانب الإشكالي « فليس غريباً أن نجد فيلسوفاً مثل كانت Kant يستنتج في كتابه (نقد الحكم) بأن<sup>(١٠٥)</sup> (الإبداع) عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة، وأن فعل الإبداع يخضع لقوانين من صناعه، لا يمكن التنبؤ بها ومن ثم فإنه لا يمكن تعليم الإبداع تعليمًا منظماً ». لكن يبقى الاستشكال كذلك ومثلما عند هيربرت ريد : « إن الفنان لا يصدر في إبداعه الفني عن بعض القواعد الصارمة المحددة<sup>(١٠٦)</sup>، كما أنه لا ينتظر من أحد غيره أن يملأ عليه اتجاهه الفني أو أن يعين له اللوحة التي لابد له من رسمها، ولكن هذا لا يعني أن يكون العمل الفني مجرد نشاط تعسفي أو انتاج اعتباطي لا يحمل أي بناء أو تركيب ». ومن ثم فهو الاقرار بالتناقض الإشكالي، ولكنه يبقى توصيفاً/إقراراً، بلا حل، فقط : وعلى الرغم من أنه ليس ثمة (قيم جمالية) أولية أو قبلية ... Apriori لا يكون على الفنان سوى العمل على تجسيدها في لوحاته، إلا أن العمل الفني للتحقق لابد من أن يجيء منظوياً على ضرب من (الاتساق) الذي تشع من خلاله القيم<sup>(١٠٧)</sup>.

فإذا ما سلمنا بأن تنظيرات علم الجمال، مهما اختلفت مضاربيها ومسالكها، فإنها تختلف في « تفسير » الظواهر والوقائع الفنية، ولكن هذه الاختلافات في التفسيرات لا تعني اختلافاً

(١٠٢) المصدر نفسه - ص ٩.

(١٠٣) كامارا (بيير) : الابتكار الحقيقي والزائف - ص ١٢.

(١٠٤) المصدر نفسه - ص ١٢، ١٣.

(١٠٥) د. عبد الستار إبراهيم : اتفاق جديفة في دراسة الإبداع - ص ٣٣.

(١٠٦) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر - ص ٣٢.

(١٠٧) المصدر نفسه - ص ٣٢، ٣٣.

فى الظواهر والوقائع ذاتها التى تبقى بنفس حقيقتها الكامنة فيها ... لذا فإنه يمكننا أن نتساءل دونما الارتباط بمفهوم معين دونما آخر : هل يمكن تحقق حدس كروتشة لدى مبدع الفيلم فى انشاء فن سينمائى ؟ ... وهل يمكن أن يتحقق التوازن بين الإرادة والعاطفة الذى حدده كوليرج ليتمكن خالق الفيلم من انشاء « فن فيلمى » مستخدما لغته السينمائية مثلما يستخدم الشاعر لغة الكلام فى شعره ؟ ..... إلخ من هذه التساؤلات التى يمكن إطلاقها بذات القياس، والتى من شأنها طرح الاشكالية دائما للنقاش، بينما تظل على ما هى عليه قائمة اشكاليا، من ناحية أخرى، ومن حيث تحديد البحث لزوايته المشكلية، فلسوف تختلف المواقف كذلك إزاء « التقنيين فى الفن » ليس فقط من حيث « امكانية ممارسته »، ولكن كذلك من حيث المنطلق الذى يتبناه فإن البحث يستهدف الوصول إلى منهج لامكانية التجديد فى « أى تقنيين للفن » ولكنه يبحث لذلك فى مدى « امكانية التقنيين » لدى ممارسة العملية الإبداعية أساسا، سواء كان هذا التقنيين « تواسمعات » باتت مختلفة، أو تجديدا تجريبيا ولكنه مقنن كذلك.

من هنا يبدو واضحا - من كلا الجانبين : المشكلة والاشكالية أن البحث هو فى اشكالية « ممكن » الا وهو ممارسة التقنيين فى الفن (وبما يعنى كذلك : الصنعة) بما هو اشكالية فى علاقة النظرية أو التنظير بالإبداع. ذلك أن تحديد زاوية بحث الاشكالية فى موضوع « تقنيين الفن » لابد أن يستتبع بدوره تساؤلات عدة حول « امكانية تحقق الإبداع » خلاله، فى مقابل عدم امكانيته .. ومن ثم التساؤل كذلك حول امكانية تعليم هذا التقنيين عند استهداف تكوين فنان مبدع، أى ذات التساؤلات التى تشكل ظاهرة، كثيرا ما تبرز فى قضايا ومجالات عديدة، كواحدة من أهم المواجهات التى تتصدى لتعليم الفن، أكاديميا، تارة بحسن النوايا التى تقتصر نظرتها على الجمود الذى قد يصيب عملية التطبيق فى مرحلة ما أو فى تجربة معينة دون إرجاع ذلك إلى قصور فى الفهم أو التطبيق، وتارة بوعى مضاد لا يستهدف إلا تقويض هذه الأكاديمية، باعتبارها موقع افراز وامداد فى اتجاه التنوير والتطوير للفن فى دوره الحضارى ... هذا وإن كان البحث لا يجد ضرورة للعرض لصور مثل هذه المناهضات، فمجره ينصب على الاشكالية الأساسية التى تمس جوهر المبدأ ذاته : مدى امكانية سيق النظرية على الإبداع، حتى إذا ما تم التوصل إلى استخلاص يحدد الموقف من هذا المبدأ، أمكن بعد ذلك التعرض لأى من الزوايا فى العملية الإبداعية من حيث علاقتها بالنظرية، سواء ما يعطى منها تحت علاقة العلم بالفن، أو الفن والفلسفة، أو الفن والموهبة/الإلهام، أى بما يساعد فى التعرض بوضوح لما ينشأ من المناهضات.

يمكن هنا إذن، أن يتم حصر الهدف النظرى من حيث الاشكالية فى التساؤل حول « امكانية ممارسة » الإبداع الفنى /السينمائى، مسبقا بامتلاك وعى نظرى به، باعتباره فى هذه الحالة تساؤلا قائما بذاته ولكنه يمثل الاشكالية موضوع البحث من ناحية، وباعتبار الإجابة عليه هى

التأكيد بالتالى على « امكانية » تحقق الاتجاه التجريبي فى الإبداع المسبوق بالنظرية التى تستحدث جديدا، كحل شرطى للتوجه الاكاديمى الجديد.

وبناء عليه يجدر التنويه إلى انه طالما تمثل المستهدف النظرى فى « امكانية تحقق »، فإن ضمنيته تشير بالتالى إلى ثمة « تطبيقية » هى المستهدفة أساسا من البحث، بعد أن يتم حصره منهجيا فى مشكلة ناشئة فى إطار إشكالية معينة بهدف نظرى هو الذى يتم استخلاصه، ومن ثم يمكن أن يعود هذا المستخلص النظرى ليمارس دوره فى حل المشكلة ذاتها تطبيقيا، لأنه نابع منها هى أساسا، ورغم كونه يشير - كحل - إلى اشكالية نظرية (٥).

---

(٥) تكونت هذه الورقة من مقتطفات متناثرة تم تجميعها بتصريف على سبيل الإيجاز فى التعريف برسالة دكتوراه المؤلف عنوانها: « اشكالية سبق النظرية على الإبداع، فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى - بحثا عن منوع التجديد السينمائى فى صيغة الاكاديمية التجريبية » والتى يقع منها فى ٥٨٨ صفحة. تتضمنها بالكامل طبعة كتاب عنوانه « النظرية والإبداع .. فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى - تأليف د. مكيور ثابت، ومن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

### ملحق خاص

نماذج اختبارات القبول للمعهد  
العالي للسياسة بمصر

بالإضافة إلى ما نخرت به ساحة البحث والدراسة من اهتمام بقضية الإبداع في المجال السيكلوجي، فإن الإشكال الأكبر كان- وما زال- يتركز في بحث كل من: إمكانية وكيفية تعلم أو تعليم الإبداع: «كيف نهتدى إلى المزيد من الإبداع؟ كيف نشعر به؟»<sup>(١)</sup> هل يمكن أن نتعلم الإبداع؟ لقد قيل إن كل إنسان لديه قدرة هائلة على الإبداع، وقد بذلت جهود كبيرة لتدريب الأفراد على الإبداع، والعمل على إظهاره.

يضاف إلى ذلك أن قدرة الفرد على الإبداع تتأثر بعدد من العناصر البيئية التي يمكن إدارتها لتحقيق نتائج إبداعية - وهي كلها تساؤلات وأهداف كانت ومازالت محل اهتمام هذه الدراسات السيكلوجية، أي بما يجعل ثمة التقاءات معها، ولكن المشكلة تظل محصورة في المناهج واستخلاصات أبحاثها. الأمر الذي يقضى إلى العديد من الأبحاث والتشوشات غير اليقينية، التي من شأنها- في النهاية- عدم الانتهاء إلى امتلاك برمجة عملية واقعية- رغم كونها الهدف- لمجالات الإبداع الفني، سواء للممارسة أو للتعليم، وبما يمكن أن ينعكس على البرمجة العملية لتعليم الإبداع الفني، بما من شأنه أن يشجع اختلافا وتباينا في التصورات والاقتراحات، بل وسوف تتفاوت بدرجات حادة، ويصل بعضها إلى درجة أن أرلين ويلنسكي، بالرغم من زعمها في التقديم أنها لا تدعى «بأن ما قدمته في هذا المجال هو أكثر من مخطط تجريبي سطحي فقط»<sup>(٢)</sup>. ومع ذلك فمن استخلاصاتها في البرمجة قولها: «لا أوصي بدراسة علم الجمال في جامعة حيث تكون دراسة الفن هي الدراسة الوحيدة»<sup>(٣)</sup> التي يتابعونها كجزء من منهاج التدريس إلا إذا وجد فيها قسم لدراسة «علم النفس» حيث تكون فيها «الدراسات الجمالية» موجوبة بصورة تلقائية. بل والأبعد من ذلك- وتاكيدا- فإنها تذهب إلى أن: «وفي حالة وجود قسم كهذا (علم النفس) فإن التدريس الذي يقدم في حقل دراسة (علم الجمال النفسي) يجب أن يكون مقتصرا، على ما أرى، على الطلاب الذين يدرسون من أجل الحصول على درجة في (علم النفس)».

فإلى هذه الدرجة يصل الاستشكال حول دراسة الفن نفسه، في ضوء النتائج التي تتوصل إليها دراسات علم النفس ذاته حتى الآن.

وما أن تثار التساؤلات- حتى الآن- حتى تنتظر الأجوبة، وهي من ثم «تشير إلى أن الطريق لا يزال مفتوحا لكثير من الجهود»<sup>(٤)</sup>، فما من مجال يحتاج إلى قدرات إبداعية لاستكشاف مجاهله كما يحتاج الإبداع ذاته.. بل وهكذا تسببت مشكلة انتظار الأجوبة الحاسمة في ظاهرة عدم الاستقرار على صيغة مبسطة ثابتة في برمجة امتحانات القبول لاختيار السينمائيين الجدد للالتحاق بالدراسة في المعهد العالي للسينما، وبما انعكس أيضا على برامج العملية التعليمية ذاتها، أي من حيث عدم استقرارها وتعرضها للتقلبات الكثيرة التي أثرت في المستوى الدراسي لأكثر من فترة في تاريخ المعهد الريادي العريق.

هذا إلا أن ما يجب التأكيد عليه الآن هو أن ثمة مرحلة جديدة قد بدأت بالفعل في الأكاديمية مع فترة رئاسة الدكتور فوزي فهمي لها، عندما أصدر اللوائح الداخلية المنظمة للعملية التعليمية بجميع معاهد الأكاديمية لأول مرة، وعلى أساس من الدراسات العلمية والمنهجية

التي أسهم فيها كل مختص، بل ويعد الاطلاع على أرقى النظم والتجارب العالمية في هذا الصدد، فكان لتنظيم اختبارات القبول- بالطبع- أن تكون أول الهموم، والتي وجدت الحل العلمي لها في ابتكار صيغة اختبارية جديدة تماما تحت مسمى «الورشة الإبداعية»، التي تمثل مختبرا لا تقل مدته عن أسبوعين يقضيهما الطالب المتقدم بالمعهد قبل أن يتم حسم قبوله، بل إنه الآن لن يدخل مختبر «الورشة الإبداعية» ذاتها إلا بعد اجتياز اختبارات تسبقها؟ لاكتشاف استعداداته الإبداعي أساسا، طبقا لما جاء في لائحة المعهد العالي للسينما، بالفصل الأول المعنون «قبول الطلاب»، حيث ما نصه:

مادة (٦):

يشترط في قيد الطالب بمرحلة البكالوريوس ما يأتي:

(أ) الحصول على شهادة الثانوية العامة، أو إحدى الشهادات الأجنبية المعادلة.

(ب) اجتياز الاختبارات التي يجريها المعهد على مرحلتين في مجال التخصص المتقدم له الطالب على النحو التالي:

- المرحلة الأولى:

اختبارات للاستعدادات الإبداعية في مجال التخصص، وتحدد مجالس الأقسام ويقرها مجلس المعهد.

- المرحلة الثانية:

الطلاب الحاصلون على أعلى الدرجات في اختبارات المرحلة الأولى- وفقا لما يحدده مجلس المعهد- يلحقون بالورشة الإبداعية بالمعهد لفترة اختبارية لا تقل عن أسبوعين، وتتولى أقسام المعهد المختلفة تنظيم برامجها لتقييم الاستعدادات. لدى المتقدمين في كل تخصص. ويتابع أعضاء هيئة التدريس بالأقسام الطلاب ويكلفونهم بممارسات إبداعية أولية، ويضعون تقارير تقييم مفصلة مشفوعة بالدرجات لكل طالب، وتدخل في حساب الدرجات النهائية للقبول.

لكن في هذا الصدد تلزم إشارة التأكيد على أن أية «صياغة لوائحية» لتنظيم عمل ما، سوف يبقى نجاحها رهن «صياغة تطبيقية» كذلك، وهو ما يمكن الاقرار بتحقيقه «تجريبيا»، بينما تبقى ضرورة التقييم، ولذلك فإن ما نوردته فيما يلي من نماذج الاختبارات التخصصية للمرحلة الأولى، لكفيل بالطرح للتعرف من ناحية، وللبحث والتحليل التقييمي من ناحية أخرى.. وعليه سوف نرصد لكل تخصص نماذج امتحاناته عبر ما لا يقل عن خمس سنوات متتالية، حتى تمكن المقارنة والربط (فيما عدا امتحانات قسمي الديكور، والرسم المتحركة القائمة سنويا على امتحان شبه ثابت في الرسم).

أولاً: امتحان ما قبل التخصصات  
الثقافة الفنية العامة واللغات  
وتذوق سينمائي  
(عام لجميع الأقسام)

### امتحان التذوق السينمائي (جميع التخصصات)

بعد رؤيتك لفيلم «ممر إلى الهند» المأخوذ عن قصة أدبية شهيرة، تكلم عن أحد المواضيع الآتية:-

١- نقل القصة الأدبية إلى الشاشة:

أورد أمثلة عن القصص الأدبية عربية أو أجنبية التي نقلت إلى الشاشة ومدى نجاحها في رأيك أو عدمه.

٢- علاقة السينما الغربية بالشرق:

ما هي الأفلام التي تعرضت للشرق؟

وكيف قدمت السينما الغربية العالم الشرقي؟

٣- جماليات الفيلم:

ما الذي لفت نظرك في جماليات الفيلم؟: جمال الصورة- تحريك المجاميع- الموسيقى- اختيار المكان- الأزياء وخلق الجو العام- أورد أمثلة من الفيلم عن هذه النقاط وبيّن رأيك فيها.  
- يقوم الطالب بالإجابة على الأسئلة على أن يختار أسئلة لغة أجنبية واحدة من بين الانجليزية أو الفرنسية، ويتم الإجابة بكتابة الرقم المجاور للإجابة الصحيحة على السؤال في الخانة المخصصة أمام رقم السؤال على هامش الصفحة.

إذا كانت اجابة السؤال رقم ٢٩ هي «ب» فعلى الطالب وضع حرف ب في الخانة المقابلة على النحو التالي ٢٩/ب.

- اجمالي عدد الأسئلة ١٠٠ سؤال والزمن تسعون دقيقة.

- اللغة الأجنبية:.....

- يلغى امتحان الطالب إذا لم يلتزم بالتعليمات والنظام.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق



أكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما  
امتحان الثقافة العامة والفنون واللغات  
الزمن: تسعون دقيقة  
الكود: yaa 112

- ١- يعتبر..... من أهم كتاب السيناريو المصريين كما أخرج أفلاما روائية وتسجيلية ومسلسلات كما قدم للمكتبة الفنية عدة دراسات ومؤلفات:
- أ- حسين حلمى المهندس.
  - ب- محمد حسيب.
  - ج- طارق الشناوى.
  - د- أحمد عبدالوهاب.
- ٢- قدم الراحل أحمد بدرخان عدة أفلام عظيمة للسينما المصرية منها فيلم:
- أ- أمير الانتقام.
  - ب- سلفنى ثلاثة جنيه.
  - ج- نادية.
  - د- الفلاح الفصيح.
- ٣- فيلم الكيت كات إخراج داود عبد السيد مأخوذ عن رواية:
- أ- النظارة السوداء.
  - ب- وجع البعاد.
  - ج- مالك الحزين.
  - د- منتصف ليل الغربة.
- ٤- يعتبر حلمى حليم أحد المخرجين الذين عملوا فى أكثر من مجال فى الفن السينمائى منها الترجمة والنقد الفنى والإنتاج، من أفلامه:
- أ- أيامنا الحلوة.
  - ب- عاشق الروح.
  - ج- الاعتراف.
  - د- غرام الأمياد.
- ٥- يعتبر الفنان صلاح مرعى أحد فنانى السينما المتميزين من خلال مهنته ك:
- أ- مهندس ديكور.
  - ب- مصور سينمائى.
  - ج- كاتب سيناريو.
  - د- مونتير.

- ٦- قام..... بعمل المونتاج للعديد من الأفلام الطويلة والقصيرة والتجريبية بحرفية وحس فنى عال، يضعانه ضمن قائمة أهم مونتيرى السينما:
- أ- راجح داود.
  - ب- ماهر راضى.
  - ج- عادل منير.
  - د- أحمد عبدالوهاب.
- ٧- عملية المكساج فى السينما هى:
- أ- ترتيب اللقطات.
  - ب- المونتاج النهائى.
  - ج- ربط الموسيقى بالصورة.
  - د- مزج شرائط الصوت معا على شريط واحد.
- ٨- أخرج الفنان حلمى رفلة فى عام ١٩٥١ فقط سبعة أفلام هى: بلد المحبوب، الحب فى خطر، البنات شريات، تعالى سلم، نهاية قصة، فايق ورايق:
- أ- حماتى قنبلة نرية.
  - ب- كيد العوالم.
  - ج- زوجة محرمة.
  - د- الوحش.
- ٩- اثار فيلم المذنبون عند عرضه ضجة كبرى بسبب جراءة موضوعه وطريقة تناول ذلك الموضوع من قبل. مخرج الفيلم الأستاذ:
- أ- يوسف شاهين.
  - ب- محمد النجار.
  - ج- سعيد مرزوق.
  - د- عاطف الطيب.
- ١٠- يسبق الفنان أحداث الواقع بإرهاصه الفنى كما حدث فى فيلم البرى، للمخرج:
- أ- على عبدالخالق.
  - ب- محمد حسيب.
  - ج- عاطف الطيب.
  - د- يحيى العلمي.
- ١١- يعتبر بعض النقاد أن فيلم السوق السوداء هو أكثر الأفلام المصرية تعبيرا عن الواقع الاجتماعى فى الأربعينيات وقد قام بإخراجه:
- أ- السيد بدير.
  - ب- كامل التلمسانى.

ج- عاطف سالم.

د- السيد زيادة.

١٢- يفضل المخرج العالمى.... تصوير أغلب أفلامه ابيض واسود حيث تشكل درجات الرمادى جماليات الصورة عنده، كما تعكس نزغته الإنسانية وميله إلى سير أغوار الإنسان. ومن أفلامه الفراولة البرية، الصمت، وجها لوجه:

١- إنجمار بيرجمان.

ب- فيدريكو فيليني.

ج- فرانثيسكو روزى.

د- سبيلبرج.

١٣- دائما ما يأتى فيلم المواطن كين للمخرج..... على رأس قوائم اختيار أهم الأفلام العالمية فى تاريخ السينما:

١- لويس بونويل.

ب- جودار.

ج- كويولا.

د- اورسون ويلز.

١٤- أثرت حركة الموجة الجديدة السينمائية والتي ظهرت فى فرنسا فى اللغة السينمائية بشكل بالغ من خلال اعلامها مثل جان لوك جواندر:

١- سيدنى بولاك.

ب- اميل زولا.

ج- فرانسوا تروفو.

د- سكور سيزى.

١٥- بدأ الراحل أحمد جلال حياته الفنية ممثلا ثم ما لبث أن جمع بين التمثيل والتأليف والإخراج. ومن أفلامه التى اشترك فيها بالتمثيل والسيناريو والحوار، إلى جانب الإخراج فيلم:

١- أيام الغضب.

ب- عودة الغائب.

ج- الهجامة.

د- امرأة أيلة للسقوط.

١٦- أخرج الفنان أحمد خورشيد فيلما هو السبع افندى بينما شارك فى العديد من الأفلام السينمائية، منها: سى عمر، بنات اليوم، البوسطجى، الاختيار، الشيماء من خلال تخصصه الرئيسى وهو:

١- المونتاج.

ب- الديكور.

ج- التصوير.

د- الإخراج.

١٧- عكست أفلام نجيب الريحانى التركيبية الاجتماعية فى الفترة التى تم انتاجها فيها، ومنها فيلم غزل البنات والذي أخرجه:

أ- أنور وجدى.

ب- عز الدين ذو الفقار.

ج- أشرف فهمى.

د- صلاح أبوسيف.

١٨- كان أول أفلام المخرج المصرى العالمى يوسف شاهين:

أ- البوسطجى.

ب- شباب امرأة.

ج- المصير.

د- بابا أمين.

١٩- عكست أفلام المخرج ..... وعيا اجتماعيا يجعلها أحد الشواهد عن علاقة الفن بالمجتمع، ومنها المقربون، صراع الأبطال، السيد البلطى، درب الهاييل:

أ- شريف عرفة.

ب- توفيق صالح.

ج- كمال الشيوخ.

د- السيد زيانة.

٢٠- يعتبر سعيد الشيخ من أهم ..... حيث قام بعمل ما يزيد على المائة وخمسين فيلما، يقع السواد الأعظم من أهم أفلام السينما المصرية ضمنها:

أ- مهندسى الديكور.

ب- المونتيرين.

ج- كتاب السيناريو.

د- المصورين السينمائيين.

٢١- يعتبر صلاح أبوسيف أحد أهم مخرجى السينما المصرية ومن أهم أفلامه...

أ- باب الحديد.

ب- المنزل رقم ١٢.

ج- الفتوة.

د- الحرام.

٢٢- أول فيلم روائى مصرى هو فيلم:

أ- ليلى.

ب- زينب.

ج- لاشين.

د- أولاد الذوات.

٢٣- أخرج الراحل شادى عبدالسلام فيلماً روائياً طويلاً واحداً هو:

أ- الشيماء.

ب- ليلة أن تحصى السنون.

ج- الأرض.

د- جعلونى مجرماً.

٢٤- المونتاج هو تلك العملية التى تتم:

أ- قبل التصوير.

ب- أثناء التصوير.

ج- قبل المكساج.

د- عند خروج النسخة النهائية.

٢٥- يتم تسجيل الحوار فى الفيلم السينمائى أثناء التصوير على:

أ- خام ضوئى.

ب- نفس نيجاتيف الصورة.

ج- خام مغناطيسى.

د- لا يسجل أثناء التصوير.

٢٦- تأثر..... بالأراء العلمية للعالم أينشتين ونظريته النسبية التى ترى أن الحقيقة غير ثابتة

وإنما تتوقف على العلاقات الزمانية:

أ- الطبيعية.

ب- التأثيرية.

ج- التكميبيون.

د- الواقعية.

٢٧- فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للادب، ومن أعماله رواية:

أ- القاهرة الجديدة.

ب- مالك الحزين.

ج- وجع البعاد.

د- أولاد حارتنا.

٢٨- تعتبر الفرافير، جمهورية فرحات، المهزلة، من اشهر اعمال..... المسرحية:

أ- على سالم.

ب- ميخائيل رومان.

ج- يوسف إدريس.

د- محمود دياب.

٢٩- الفيل يا ملك الزمان مسرحية من تأليف الكاتب المسرحي السوري:

أ- سعد الله ونوس.

ب- محمد الماغوط.

ج- إيليا أبو ماضي.

د- مارون النقاش.

٣٠- يعتبر..... رائد الفن التائييرى فى مصر، كما أن لوحته نهضة مصر، ولوحات مستشفى الماساة، ولوحة مدرسة الاسكندرية كلها نماذج رائدة للفنانين التائييريين المصريين:

أ- أحمد صبرى.

ب- أحمد نوار.

ج- آدم حنين.

د- محمد ناجى.

٣١- يقام بينالى القاهرة للفنون التشكيلية مرة كل:

أ- عام.

ب- عامين.

ج- أربعة أعوام.

د- عشرة أعوام.

٣٢- تعتبر إنجى افلاطون أحد اعلام:

أ- الفن التشكلى.

ب- الأدب.

ج- الرقص التعبيرى.

د- الغناء.

٣٣- شاعر النيل هو الشاعر:

أ- أحمد شوقى.

ب- المازنى.

ج- حافظ إبراهيم.

د- إبراهيم ناجى.

٣٤- ليلي والمجنون مسرحية شعرية من تأليف:

أ- أحمد شوقي.

ب- صلاح عبدالصبور.

ج- حافظ إبراهيم.

د- فاروق جويدة.

٣٥- فيلم المواطن مصرية من إخراج للفنان صلاح أبو سيف عن قصة الكاتب..... الحرب

في بر مصر:

أ- يوسف القعيد.

ب- نجيب محفوظ.

ج- جمال الغيطاني.

د- إبراهيم أصلان.

٣٦- تعتبر لفظة..... مرادفة للدراسة الأكاديمية في بدايات إطلاقها، ولكنها بمرور الزمن

تحولت لتعني ما هو خالد من الأعمال الفنية:

أ- الواقعية.

ب- الكلاسيكية.

ج- ما فوق الطبيعة.

د- الطبيعية.

٣٧- يعتبر تمثال نهضة مصر أحد الشواهد على عبقرية... الفنية، وقد أقيم له متحف

باسمه:

أ- حامد سعيد.

ب- حسن حشمت.

ج- محمود مختار.

د- جمال السجيني.

٣٨- اكتسب شهرة واسعة في رسم البورتريه، وتميزت أعماله بالتعبيرات التي يستشفها

من العيون ويعكسها في اللوحة:

أ- صلاح عبدالكريم.

ب- صبحي عياد.

ج- صبرى راغب.

د- زينب عبدالحميد.

٣٩- اتسمت كتابات.... بانها درامات إنسانية متاملة حتى سميت بدراما تحت الجلد وهو ما يظهر فى أعماله موت مونتلف، طائر البحر، بستان الكرز، الخطوبة،... إلخ:

أ- سترندبيرج.

ب- تنسى ويلياميز.

ج- تشيكوف.

د- يورينيس.

٤٠- من أشهر كتاب المسرح الاغريق وأكثرهم حرفة:

أ- كورنى.

ب- سوفوكليس.

ج- يونيسكو.

د- إدوارد اليبى.

٤١- تعتبر لوحة العشاء الأخير أشهر لوحات الفنان العالمى:

أ- رامبرانت.

ب- جويا.

ج- ليونارد دافنشى.

د- مايكل أنجلو.

٤٢- الهارب آلة يرجع تاريخ استخدامها لـ:

أ- الفراعنة.

ب- البيزنطيين.

ج- الاغريق.

د- اليونانيين.

٤٣- يحكى باليه بتروشكا قصة حب بين الأراجوز بتروشكا والباليرنا الاولى، وهو من تليف:

أ- بيكاسو.

ب- مونتسارت.

ج- سترافنسكى.

د- فيلانى.

٤٤- حسن من شكل للعود وأدخل الوتر الخامس:

أ- الخلقى.

ب- زوياب.

ج- الكندى.

د- سيد درويش.



٤٥- تأثر بأعمال نابليون وانعكس هذا في السيمفونية الثالثة الشهيرة بالبطولة:

أ- موتسارت

ب- شوبان

ج- بيتهوفن

د- بوهان سيستيان باخ

٤٦- ألف.... عددا من الأعمال للباليه منها كسارة البنق، بحيرة اليجع، الجمال النائم:

أ- بيتهوفن.

ب- دافنشى.

ج- سيزان.

د- تشيكوفسكى.

٤٧- أسهم.... مؤلف كتاب الموسيقى الكبير بمؤلفه هذا بجهد متميز في تاريخ الموسيقى العربية:

أ- ابن الرشد.

ب- ابن الهيثم.

ج- ابن النفيس.

د- الفارابى.

٤٨. سكة السلامة عمل مسرحى من تأليف:

أ- وحيد حامد.

ب- نجيب سرور.

ج- محمود نياپ.

د- سعد الدين وهبة.

٤٩- يعتبر النقاد مسرحية يا طالع الشجرة للكاتب.... أحد نماذج دراما العبث في المسرح العربى:

أ- توفيق الحكيم.

ب- طه حسين.

ج- محمد سلماوى.

د- سمير سرحان.

٥٠- الصوناتة هي:

أ- مكان لحفظ الأفلام.

ب- قالب موسيقى.

ج- إحدى الرقصات العالمية.

د- أشهر المسرحيات العالمية.

٥١- فاز فريق.... بكأس الأندية أبطال الكتوس العربية التي أقيمت بالاسماعيلية:

أ- الاسماعيلي.

ب- اهلى بنغازى.

ج- مولودية وهران.

د- الشباب السعودى.

٥٢- يتكون عدد لاعبي فريق كرة اليد فى الملعب من:

أ- خمسة.

ب- تسعة.

ج- سبعة يحارس المرمى.

د- ستة لاعبين فقط.

٥٣- وصل المنتخب المصرى لكرة القدم لنهائيات كأس العالم آخر مرة عام:

أ- ١٩٩٠.

ب- ١٩٨٦.

ج- ١٩٩٤.

د- ١٩٦٤.

٥٤- يعتبر محمد على كلاى قبل اعتزاله اللعب من أشهر لاعبي:

أ- رفع الأثقال.

ب- كمال الأجسام.

ج- ألعاب القوى.

د- الملاكمة.

٥٥- ... من أشهر الشعراء العرب فى الشعر الحر يتميز بعمق التجربة والرأى الحر، وكان

آخر أعماله هو أوراق الغرفة ٨ وهى الغرفة التى شهدت الأيام الأخيرة فى حياته:

أ- أحمد شوقي.

ب- بدر شاكر السياب.

ج- أمل دنقل.

د- نزيه خيرى.

٥٦- يشغل تونى بليير منصب:

أ- وزير خارجية أمريكا.

ب- وزير ثقافة فرنسا.

ج- رئيس وزراء انجلترا.

د- وزير مالية انجلترا.

٥٧- يرجع الفضل في إنشاء معاهد أكاديمية الفنون إلى..... إبان أن كان وزيراً للثقافة.

أ- اسماعيل صدقي.

ب- عاطف صدقي.

ج- ثروت عكاشة.

د- عبد اللطيف بغدادى.

٥٨- يرجع قدم نيل توشكى إلى:

أ- عهد محمد على.

ب- عهد اسماعيل.

ج- العهد الفرعونى.

د- العهد العباسى الثانى.

٥٩- يتكرر يوم التاسع والعشرين من فبراير مرة كل:

أ- عام.

ب- عامين.

ج- عشرة أعوام.

د- أربعة أعوام.

٦٠- عاصمة الأرجنتين هي:

أ- بيونس آيرس.

ب- ارجنطينا.

ج- انبيرة.

د- لاهور.

٦١- عاصمة تونس هي:

أ- صفاقس.

ب- تونس.

ج- القيروان.

د- عبدلن.

٦٢- عاصمة الهند:

أ- كلكاتا.

ب- بومباى.

ج- نيودلهى.

د- كوالالمبور.

٦٣- تقع مدينة لاماي في..... وهي شهيرة بوجود محكمة العدل الدولية فيها:

أ- الهند.

ب- سنغافورة.

ج- أنتونيسيا.

د- هولندا.

٦٤- أول رئيس جمهورية مصرى بعد الثورة هو:

أ- صلاح سالم.

ب- محمد نجيب.

ج- أنور السادات.

د- جمال عبدالناصر.

٦٥- فاتح الأندلس وصاحب جملة البحر امامكم والعدو خلفكم:

أ- عقبة بن نافع.

ب- الخليفة الناصر.

ج- طارق بن زياد.

د- صلاح الدين.

٦٦- يقع معبد الكرنك في:

أ- الأقصر.

ب- أسوان.

ج- نجع حمادى.

د- قنا.

٦٧- أول من دعا للتوحيد:

أ- إخناتون.

ب- بتاح.

ج- آمون.

د- رع.

٦٨- أول معاهدة سلام فى التاريخ عقدها:

أ- مينا.

ب- نقرتيقي.

ج- رمسيس الثانى.

د- أحمدس.

٦٩- وزير خارجية أمريكا هو:

أ- مانلين أولبرايت.

ب- جون ميجور.

ج- آل جور.

د- شيراك.

٧٠- قامت مفاوضات اسلو بين الاسرائيليين والفلسطينيين بحضور:

أ- الطرفين فقط.

ب- سوريا.

ج- أمريكا ومصر والأردن.

د- أمريكا والأردن.

٧١- كانت ديانا والتي حظيت بشعبية عالمية هائلة بسبب مشروعاتها الخيرية تحمل

لقب..... عند وفاتها:

أ- صاحبة السمو الملكي.

ب- أميرة ويلز.

ج- ليندي تشارلز.

د- أميرة بريطانيا.

٧٢- وقع العدوان الثلاثي على مصر عام:

أ- ١٩٧٣.

ب- ١٩٦٧.

ج- ١٩٤٨.

د- ١٩٥٦.

٧٣- اشتهر مرض انهيار جهاز المناعة باسم:

أ- الهيموفيليا.

ب- الكبد الوبائي.

ج- السيدا أو الأيدز.

د- جنون البقر لوجوده في لحم الأبقار.

٧٤- تعتبر طبقة الأوزون رقيقة جداً ومع ذلك تمثل الدرع الواقية للأرض ونتيجة للخلل الذي

اصابها من تلوث الهواء بالعواصف والغازات المستخدمة في التبريد بأشكاله فقد أدى هذا إلى:

أ- انتشار الأوبئة.

ب- انخفاض حرارة الأرض.

ج- ارتفاع حرارة الأرض.

د- زيادة الجليد القطبي.

٧٥- أقيمت دورة الألعاب الأولمبية عام ١٩٩٦ فى مدينة:

أ- لوس أنجلوس.

ب- سول.

ج- اطلانطا.

د- لشبونة.

اللغة الأجنبية: يجيب الطالب على أسئلة الجزء الأول الخاص باللغة الانجليزية، إذا كان اختياره اللغة الانجليزية كلفة أجنبية أو الجزء التالى إذا كان اختياره هو اللغة الفرنسية ويحمل نفس أرقام الأسئلة.

76-..... were first viewed through a telescope by Galileo.

A- Jupiter has four moons.

B- Jupiter's four moons

C- Jupiter surrounedeed by four moon.

D- surrounded by four moons Jupiter.

77-..... the end of the Ice Age around 8000 B.C mammoths became extinct.

A- with

B- it was

C- that

D- in addition

78- The gila monster is..... poisonous lizards found in North America.

A- few

B- the one

C- one of the few

D- of the one few

79-..... Cairo's proximity to sinai, it is important link in the nation's transportaion system.

A- Since.

B- Resulting.

C- However

D- Because of

**80- Argonomists work to improve the quality of crops, increase the yield of Fields, and... of soil**

- A- the quality is maintained
- B- maintain the quality
- C- the maintenace of the quality
- D- maintaining the quality

**81- From 1898 to 1933, the U.S weather Bureau obtained information about the weather from..... to box kites.**

- A- attached devices
- B- attached to devices
- C- devices attached
- D- attached were devices

**82- Projective tests..... as the Rorshach Test have no right wrong answers.**

- A-Suck
- B- Similar
- C- Like
- D- Same

**83- Prospectors rushed to Navada in 1859..... was discovered there.**

- A- after gold soon
- B- soon after gold
- C- gold was soon after
- D- they found gold

heat from the sun is trapped near the eartht's surface, the green house effect

**84-..... occurs.**

- A- Not
- B- when
- C- that
- D- what

**85-..... the outer layer of the skin, contains pigments, pores, and ducts.**

- A- that The epidermis
- B- The epidermis is
- C- The epidermis
- D- The epidermis which

**86- The Kilauea volcano..... on the eastern slope of the larger Mouna Lao volcano.**

- A- is situated
- B- has situated
- C- situating
- D- to situate

**87- In November 1863, the city of Atlanta..... during Sherman's Famous for "March to the Sea"**

- A- was completely burned
- B- completely was burned
- C- it was burned completely
- D- completely burned it

**88- The Kentucky Derby..... every May at Churchil Downs in Louisville, Kentucky.**

- A- to be run
- B- run
- C- it may be run
- D- is run

**89-..... have ceptured the spirit of the conquest of America as well as James Fenimore Cooper.**

- A- Few writers
- B- the Few writers
- C- the writers are Few
- D- Few are the writers



**90- Out of John Kenneth Galbraith's The affluent Society..... for an increase in public goods, potentially at the expense of private goods.**

- A- came the argument
- B- his argument
- C- the economist is arguing
- D- argued

**91- Unlike the earth, which Rotates once every twenty- for hours,..... once every ten hours.**

- A- the rotation of Jupiter
- B- the occurrence of Jupiter's rotation
- C- Jupiter rotates
- D- Jupiter's rotating

**92-..... Peaches are classified as freestone or clignstone depends on how difficult it is to remove the pit.**

- A- the
- B- About
- C- Whether
- D- Scientifically

**93- Keynes argued that to avoid an economic depression the government.... spending and lower interest rates.**

- A- is
- B- higer
- C- increase
- D- should increase

**94- The human body has Four Jugular veins,..... each side of the neck.**

- A- there are two on
- B- it has two on
- C- two are on
- D- Two on

**95- In 1905 Jueau replaced Stika... Alaska.**

- A- the capital was
- B- as the capital of
- C- was the capital of
- D- the capital being

**96-..... of the Stamp Act in 1865 provoked strong opposition among the American colonists.**

- A- The passage was
- B- It was the passage
- C- Before the passage
- D- The passage

**97- The adder is a venomous snake.... bite may prove fatal to humans.**

- A- its
- B- whom its
- C- that
- D- whose

**98- The sport of hang gliding..... by Federal Aviation Administration (F A A).**

- A- regulated it
- B- is regulated
- C- that regulated
- D- that it was regulated

**99- The javelin used in competition must be between 260 and 270 centimeters.....**

- A- in length
- B- it is long
- C- whose length
- D- lengthly

**100- In internal combustion engine,.... and air are heated inside a cylinder.**

- A- and gasolin vapor
- B- both gasolin vapor
- C- gasolin vapor additional
- D- besides gasolin vapor

**76- Il est important que l'établissement..... votre enregistrement**

- A- Va confirmer
- B- confirme
- C- confirmera
- D- Oblige de confirmer

**77- Par mesure de precaution le chauffeur de Taxi doit avoir la monnaie..... pour rendre le reste a son client.**

- A- cinq dollar
- B- cinq dollars
- C- cinqs dollar
- D- cinqs dollars

**78- rester dans un hotel cout..... que louer une chambre chez une famille.**

- A- deux fois plus.
- B- plus que deux fois
- C- deux fois encore
- D- plus les deux fois

**79- lorsque un ami insiste.... un cadeau tres cher ca rend la situation un peu delicate.**

- A- pour accepter
- B- pour l'acceptation
- C- pour pu'ou accepte
- D- pour l'accept

**80- Mahmoud said est consider par la plupart de critiques d'art..... le plus grand peintre de portrait de son époque**

- A- Comme le
- B- qu' il était

C- etait

D- qu'il a ete

**81- C'etait la premiere fois que la princesse de wales etait aux etats- Unis**

A- est- ce vrai?

B- pas vrea

C- en verite

D- entoute verite

**82- Mettez les plantes.... la fenetre pour a voir de la lumiere**

A- pres de

B- pres a

C- proche

D- prochaine

**83- si L; 'un des participants a une conversation demande..... la communication est rompu.**

A- ce que veut dire L' autre

B- l' autre veut dire quoi

C- qu'a t'il dit l'autre

D- est- ce l' autre qui dit

**84- la devoir cosiste a ecrire un essai de..... environ**

A- cinq cent mot

B- cinq cents mots

C- cinq Cents mot

D- cinqs cent mot

**85- Les gens professionnels apprecient..... lorsque vous desirez aunnez- un rendez- vous.**

A- que vous les appelez

B- si vous pouvez appeller

C- qu' on appelle

D- que vous appelez

**86- le salaire d' un chauffeur prive est beauouq plus eleve que.....**

A- celui de l'enseignant

B- comparant a l'enseignant

C- la salaire d' un enseignant

D- l' enseignant et son salaire

**87- Richard Nixon etait un avocat et a... avant d' entrer dans la politique.**

A- servi a la marine comme officier

B- la Marine l' a pris comme officier

C- ete officer de Marine

D- servi reelement lamarine

**88- la plupart des etudiants etrangers n' aiment pas le cafe americain...**

A- C' est mon cas

B- et moi aussi

C- et moi encore

D- et encore moi

**89- On esperait.... la Match mais les autres jouaient fort bien**

A- le gain

B- desirer gagner

C- gagner

D- pou voir gagner

**90- cette plan te est.... grande qu 'il faut la deplacer.**

A- aussi

B- si

C- tres

D- trop

**91- differents des europeens les americains.... (le bacon and eggs) pour**

**leur petit déjeuner.**

A- preferent

B- apprecient

C- ont une preference.

D- sont habitudees a manger

**92- Un etudiant doit informer le directeur s'il..... sa chambre avec un autre copain.**

A- refuse de partager

B- accepte de partager

C- Veut partager

D- desire partager

**93- ..... que les anglais sont installes a jamestown.**

A- l'annee 1607

B- parceque en 1607

C- c'etait en 1607

D- pendant l'annee 1607

**94- la direction n'accepte pas seulement les diplomes.. elle exige ... d'experience.**

A- encore deux ans

B- pas moins que deux ans

C- deux ans

D- plus que deux ans

**95- les ouvriers esperent..... chaque etc.**

A- re travailler

B- avoir du travail

C- participer an travail

D- continuer a travailler

**96- Shahin dans son dernier film.... sujet de contreversse.**

- A- etait
- B- devait etre
- C- devenu
- D- a ete

**97- le cinema Arabe... Une crise grave.**

- A- devait traverser
- B- a traverse
- C- traverse
- D- traversera

**98- L'etudiant de l'institut de cinema a.... beaucoup de choses avant de se presenter.**

- A- a su
- B- doit savoir
- C- savait
- D- Saura

**99- la fin du film (la terre)..... une exemple.**

- A- est deveunc
- B- va devenir
- C- etait
- D- sera

**100- l'art.... une solution pour les crises spirituelles du monde.**

- A- peut etre
- B- pouvait faire
- C- aidera
- D- facilite

أكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨، ٩٩

الثقافة العامة واللغات

الكود 44 A ya الزمن ٥٠ دقيقة

١- عاصمة موريتانيا هي:

أ- نواكشوط

ب- مالى.

ج- بولونا.

٢- المغربي سعيد عويطة من أشهر العدائين العرب الذين حققوا بطولات خاصة في العدو لمسافة.

أ- ١٠٠ م.

ب- ٢٠٠ م.

ج- ١٥٠٠ م.

٣- عدد لاعبي فريق كرة الطائرة الأساسيين:

أ- خمسة لاعبين.

ب- سبعة لاعبين.

ج- ستة لاعبين.

٤- أخذ فيلم الحرام عن رواية بنفس الاسم من تأليف الأديب الكبير:

أ- نجيب محفوظ.

ب- يوسف اندريس.

ج- يوسف القعيد.

٥- تسمى عملية إعادة تسجيل الصوت في الاستوديو للقطات المصورة في السينما بـ:

أ- المكساج.

ب- التزامن المؤجل.

ج- الإذاعة الخلفية.

٦- أخرج..... أول فيلم سينمائي في التاريخ.

أ- دزيجا فيرتوف.

ب- الإخوان لومير.

ج- د. و. جريفيث

٧- يعبر فيلم درب المهابيل عن فكر المخرج..... والحاصل على جائزة الدولة التقديرية هذا العام.



- ١- يوسف شاهين.
- ب- توفيق صالح.
- ج- كمال الشيوخ.
- ٨- رئيس الوزراء الروسى الحالى هو:
- ١- يفيجينى بريماكوف.
- ب- بوريس يلتسين.
- ج- رمسكى كورسكوف.
- ٩- اعتبر فيلم الفتوة للمخرج الراحل.... إعادة رؤية للواقعية.
- ١- أحمد بدرخان.
- ب- أحمد جلال.
- ج- صلاح أبوسيف.
- ١٠- سميت السياسات الاقتصادية التى بدأت فى منتصف السبعينيات باسم سياسة:
- ١- الانفتاح.
- ب- الخصخصة.
- ج- الاشتراكية.
- ١١- يعتبر..... من أشهر الشعراء العرب ومن قصائده مراثى زرقاء اليمامة، السويى،
- غرفة العمليات رقم ٨.. إلخ.
- ١- عبدالرحمن الأبنودى.
- ب- أمل دنقل.
- ج- نزار قبانى.
- ١٢- اللواء محمد نجيب هو:
- أ- رياضى مصرى راحل.
- ب- شاعر غنائى وضابط بالجيش.
- ج- أول رئيس جمهورية مصرى.
- ١٣- آخر اشتراك لمصر فى كأس الأمم الأفريقية فى عام:
- ١- ١٩٩٨.
- ب- ١٩٩٠.
- ج- ١٩٨٦.
- ١٤- الإخوة الأعداء هى رواية للاديب الروسى الكبير:
- ١- تولستوى.
- ب- جوجول.
- ج- ديستوفسكى.

١٥- الفنان..... من أشهر الفنانين التأثيريين العرب، وله متحف يحمل اسمه:

أ- عطية شرارة.

ب- إبراهيم ناجي.

ج- محمد ناجي.

١٦- أول فيلم روائي مصري هو:

أ- برسوم أفندي يبحث عن وظيفة.

ب- وداد.

ج- زينب.

١٧- الفلوت من آلات النفخ:

أ- الخشبية.

ب- الوترية.

ج- النحاسية.

١٨- قدم المخرج العالمي..... تحفته الرائعة تيتانك لتصبح من العلامات المميزة في تاريخ

الاتنتاج والتوزيع السينمائي.

أ- جيمس كاميرون.

ب- سيلبرج.

ج- كويولا.

١٩- يعتبر..... كينيث ستار من أشهر الشخصيات في أمريكا هذا العام.

أ- المخرج السينمائي.

ب- مغني الجاز.

ج- المدعي العام المستقل.

٢٠- طبقة الأوزون هي:

أ- طبقة جلدية رقيقة بجسم الإنسان.

ب- الطبقة الخارجية من الغلاف الجوي للأرض.

ج- الطبقة الصخرية الحاوية للبترو في باطن الأرض.

٢١- قام بإخراج عدد من الأفلام الروائية والتسجيلية، كما قام بكتابة السيناريو وله مؤلفات

في فن السينما:

أ- حسين حلمي المهندس.

ب- أحمد خورشيد.

ج- صلاح مرعي.

٢٢- غنى الفنان..... أغنيته يا بلح زغول بمناسبة عوبة سعد زغول ورفاقه من المنفى.

أ- سيد درويش.

ب- كامل الخلعي.

ج- إبراهيم الموصلي.

٢٣- تقع قناة أستاكويوس:

أ- على خليج بنما.

ب- في ساق النباتات.

ج- في أذن الإنسان.

٢٤- تنظم مصر بطولة العالم لكرة اليد للكبار عام:

أ- ٢٠٠١.

ب- ١٩٩٩.

ج- ٢٠٠٠.

٢٥- الكونشرتو هو:

أ- مصطلح سينمائي.

ب- قالب موسيقي.

ج- آلة موسيقية.

٢٦- يتدفق الدم إلى جسم الانسان من خلال الشريان الاورطي والذي يندفع إليه الدم من:

أ- الأذين الأيمن.

ب- البطين الأيسر.

ج- البطين الأيمن.

٢٧- من أشهر أعمال الفنان..... تمثال نهضة مصر.

أ- محمود مختار.

ب- صبري راغب.

ج- سمير غريب.

٢٨- لشبونة هي عاصمة:

أ- اسبانيا.

ب- نيكاراغوا.

ج- البرتغال.

٢٩- لأنه كان ضابطا في الجيش وشاعرا في نفس الوقت لقب برب السيف والقلم:

أ- أحمد شوقي.

ب- إيليا أبو ماضي.

ج- محمود سامي البارودي.

٣٠- مات المخرج.... بعد رحلة إبداع طويلة حقق فيها الشهرة العالمية، ومن أشهر أعماله

راشومون.

- ١- جودار.
- ب- أكير كيراساوا.
- ج- هيتشكوك.
- ٢١- تقع بورما فى قارة:
- ا- افريقيا.
- ب- اسيا.
- ج- أمريكا.
- ٢٢- اشتهر..... بكتابة الرباعيات قدمت له السينما والتلفزيون العديد من الأعمال ومنها
- اوبريت الليلة الكبيرة.
- ا- عبدالسلام امين.
- ب- حسين السيد.
- ج- صلاح جاهين.
- ٢٣- مجموعة لوحات زهرة الخشخاش التى رسمها..... من أكثر اللوحات عرضة للسرقة والتقليد.
- ا- بيكاسو.
- ب- فان جوخ.
- ج- مايكل انجلو.
- ٢٤- اول تجربة ناجحة لاستنساخ كائن حى هى تجربة:
- ا- كلوديا شيفرز.
- ب- الكلبة لاىكا.
- ج- النعجة بوللى.
- ٢٥- العمل الموسيقى كارمن هو:
- ا- باليه لتشايكوفسكى.
- ب- باليه لسترافنسكى.
- ج- اوبرا لجورج بيزيه.
- ٢٦- العرض الفائز بجائزة مهرجان المسرح التجريبي هو:
- ا- السيدة ترتدى الفراء.
- ب- مخدة الكحل.
- ج- غزل الاعمار.
- ٢٧- ترك الرئيس الأمريكى..... مقعد الرئاسة فى أعقاب فضيحة ووترجيت لنائبه.
- ا- نيكسون.
- ب- بوش.

ج- بيل كليبتون.

٢٨- فيلم أحلام المدينة الذى تدور أحداثه فى الوحدة بين مصر وسوريا من إخراج:

أ- محمد ملص.

ب- نورى أبوزيد.

ج- يوسف شاهين.

٢٩- قام أحد المتطرفين اليهود باغتيال..... رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق نتيجة لاستمراره فى عملية السلام.

أ- شيمون بيريز.

ب- مناحم بيجين.

ج- إسحق رابين.

٤٠- من أشهر مديرى التصوير اللذين اثروا السينما المصرية من خلال أفلامه التى عمل

بها.....

أ- أنسى أبوسيف.

ب- عادل منير.

ج- عبدالعزيز فهمى.

ثانيا: اللغة الأجنبية

وهى الاسئلة من ٤١- حتى ٦٠ ويقوم الطالب باختيار إحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية

وتحمل أسئلة كل لغة نفس الأرقام على حدة.

**41- Many plants can be tricked into flowering earlier or later than normal..... the hours of light.**

- A- are adjusted artificially by
- B- they are artificially
- C- by artificially adjusting

**42- Infrared scanners produce images.... in the region being studied.**

- A- the temperature
- B- show the temperature
- C- that show the variations show variations temperature variations

**43-..... people with high blood pressure may not exhibit symptoms, they may not be aware they the disease.**

- A- Because
- B- Although
- C- However

**44- It was the impact of the railroad.... agriculture in the west.**

- A- expanded .
- B- that it had expanded
- C- that expanded

**45-..... the California Condor and its nesting sites are protected by law, it shows no signs of increasing in number.**

- A- Although
- B- However
- C- Nevertheless

**46- The more distant a star happens to be,... to us.**

- A- the dimmest it seems
- B- the dimmer it seems
- C- it seems dimmer

**47- Roquefort cheese is named for the region of France... it was first accidentally produced.**

A- where

B- while

C- as

**48- ..... is one of few substances that expand up on freezing**

A- It is water

B- water

C- that water

**49-.... that our milky way, and other similar galaxies, contaion stars of varying ages.**

A- Astronomers now

B- Now astronmers believing

C- Astronomers now believe

**50- ... to the issuance of stamps. letters were marked "paid" by pen and ink or hand stamps.**

A- Prior

B- Before

C- Due

**51- Aristotel, one of the greatest natural philosophers,... the leading cultural and intellectual city in Greece.**

A- Living in the Athens.

B- he lived in Athens

C- lived in Athens

**52-... cattle, but also railroads helped build the city of chicago.**

A- Not only

B- Only

C- Neither

**53- Solar heat penetrates more deeply into water than...**

A- it is spenetrating into the soil

B- it does into soil

C- does it into soil

**54- Mark Twain... was driven by a desire for money and travel.**

A- although one of America's best-known writer's

B- as one of America's best-known writers

C- one of America's best known writers

**55-..... the pilgrims first winter was mild half of them died from disease with in three months of their arrival.**

A- Although

B- Despite

C- In spite of

**56- Frederickj. turner,... argued that the frontier shaped a distisnctive way of life.**

A- a famous American historian who

B- a famous American historian

C- despite a famous American

**57- The south has a diversified agriculture raising varied crops, including fruits,... soybeans and peanuts.**

A- it has Vegetables

B- The Vegetables

C- Vegetables

**58- Most animals sense of smell... most acute**

A- was

B- is

C- are

**59- Next to water... the most important substance in the body.**

A- portein is

B- it is portien

C- portien

**60-.. that certain glands in the bodies of birds are stimulated by increasing amounts of light**

A- The Belief



- B- To believe
- C- It is belived

## اللغة الفرنسية

**41- la chaleur... profondement l'eau.**

- A- penetre
- B- entre
- C- soupire

**42- Les trains qui traversent... prennent dela vitesse.**

- A- la mer
- B- Les champs
- C- Les etangs

**43-.. d'Alexendrie sont Pleins de verdure.**

- A- les Alentours
- B- les cotes
- C- loin de

**44- les etoiles..... nous donnent parfois des signes.**

- A- de le terre
- B- du ciel
- C- cosmotes

**45- IL a perdu.. lors d'un adccident de voiture.**

- A- La volonte
- B- L'Ethousiasme
- C- La Memoire

**46- kurosawa etait le Metteur en scene le plus connu du...**

- A- U. R. S.S.
- B- Japon
- C- inde

**47- Neguib Mahfouz a reçu le prix Nobel de...**

- A- scienses

B- littérature

C- Agriculture

**48- l'hiver a cause la mort de... emmigrants du sud.**

A- plupart

B- Nombre

C- plusieurs

**49- Le Fromage Qui Nous... de france est de meilleur qualite.**

A- Vient

B- Apporte

C- Procure

**50-... Est la matiere premiere la plus importante**

A- le sel

B- L'Eau

C- le vent

**51- Les Lettres Doivent etre... Avant D'etre postees.**

A- Colles

B- Timbres

C- Ecrits

**52- Aristote le plus Grand philosophe Greque... A Athenes.**

A- A vecu

B- A pense

C- A Ecrit

**53- Nour EL Sherif.... un prix D'honneur Au festival D'alexendrie**

A- A perdu

B- A Gagne

C- A Elabore

**54-... Les oiseaux out des Ailes estle titre d'un poeme.**

A- Seuls

B- Encore

C- Malgre

**55-.... Mustapha kamel Qui a Dit I "Egypte pour Les Egyptiens.**

A- A lors que

B- C'etait

C- Quand

**56- Le Peuple... Contre Ses tyrans.**

A- S'Agitait

B- Se revoltait

C- Acceptait

**57- J'ai Abandonne... Pour suivre les cours de L'istitut Du cinema**

A- Ma Carriere

B- Mon Passe

C- ma vie

**58- Un Grand Part du puplic... la vulgrite de Certaines scenes du Film.**

A- Detestait

B- Aimait

C- Savourait

**59- Trois Acteurs... Le propos du Film Avec conviction.**

A- Defendaient

B- Luttaient

C- Acceptaient

**60- L'instinct des animaux est parfois.... Que l'instinct des hommes.**

A- Tres puissant

B- Plus fort

C- Moins Faible

أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما  
القنوق سينمائى

امتحان القبول ١٩٩٩/٩٨

الزمن: ساعة ونصف

اكتب انطباعك عن الفيلم الذى شاهدته عامة وبما يبرز تخصصك..

مع اطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون  
امتحان القبول ١٩٩٩/٩٨  
المعهد العالى للسينما  
القنوق السينمائى

اكتب انطباعك عن الفيلم الذى شاهدته عامة وبما يبرز تخصصك..

مع اطيب التمنيات بالتوفيق

ضع خطا تحت الاجابة الصحيحة من بين (أ- ب- ج- د) لكل من الأسئلة التالية مع ملاحظة أنه سيتم إلغاء السؤال فى حالة اختيار أكثر من إجابة واحدة:

١- فيلم الأبواب المغلقة من إخراج

أ- عادل أديب

ب- حلمى حليم

ج- خيرى بشاره

د- عاطف حناتة

٢- فيلم جنة الشياطين الحائز على الجائزة الأولى فى المهرجان القومى للأفلام الروائية

لعام ١٩٩٩ كتب له السيناريو:

أ- عبدالحى أديب

ب- مصطفى ذكرى

ج- فايز غالى

د- وحيد حامد

٣- السعفة الذهبية هى الجائزة الكبرى فى مهرجان:

أ- كان

ب- برلين

ج- موسكو

د- فينسيا

٤- يعتبر فيتوريو دى سىكا من أهم المخرجين:

أ- الأمريكين

ب- اليابانيين

ج- الايطاليين

د- الفرنسيين

٥- يعتبر يوسف جوهر من أهم:

أ- مصورى السينما

ب- مصممي المناظر

ج- كتاب السيناريو

د- مؤلفى الموسيقى

٦- فطين عبدالوهاب هو واحد من أهم مخرجى الكوميديا فى السينما المصرية ومن أفلامه:

أ- طاقية الإخفاء

ب- نهارك سعيد

ج- العقل والمال

د- المليونير

٧- من أهم أنوار مارلون براندو فى السينما دوره فى فيلم:

أ- زوريا اليونانى

ب- كان ياما كان فى أمريكا

ج- الأب الروحى

د- امايوس

٨- قام بتصميم المناظر لفيلم كرسى فى الكلوب:

أ- صلاح مرعى

ب- رشدى حامد

ج- مختار عبدالجواد

د- نهاد بهجت

٩- فيلم الصعاليك أول أفلام المخرج:

أ- رضوان الكاشف

ب- شريف عرفة

ج- سعيد حامد

د- داود عبدالسيد

١٠- من أهم أفلام الميلودراما فى السينما المصرية:

أ- شروق وغروب

ب- أرض التفاف

ج- السقامات

د- بائعة الخبز

١١- بطل فيلم القاهرة ٢٠ إخراج صلاح أبوسيف:

أ- عماد حمدي

ب- حمدي أحمد

ج- محسن سرحان

د- شكرى سرحان

١٢- علم الإنسان هو:

أ- الأركيولوجيا

ب- الأنثروبولوجيا

ج- الجيولوجيا

د- الفيلولوجيا

١٣- عزيز عيد:

أ- مخرج مسرحي

ب- فنان تشكيلي

ج- ممثل

د- وزير الأوقاف الأسبق

١٤- فلاديمير بوتن:

أ- وزير خارجية فرنسا

ب- رئيس جمهورية روسيا

ج- رئيس وزراء إنجلترا

د- وزير خارجية أمريكا

١٥- أول فيلم مصري يشترك في مهرجان كان:

أ- اسكندرية ليه

ب- دنيا

ج- المتمردين

د- سيف الجلال

١٦- جميل البطوطي:

أ- رجل أعمال

ب- عازف كمان

ج- سباح

د- طيار

١٧- بيل جيتس تخصص في علم:

أ- الكيمياء

ب- جيولوجيا الفضاء

ج- الكمبيوتر

د- الفيزياء

١٨- من الحان القصبي:

أ- الاطلال

- ب- أنت عمري  
ج- قلبي ليللي  
د- سهران لوحدي  
١٩- شخصية المصري افندي ابتدعها رسام الكاريكاتير:

- ا- رضا  
ب- طوغان  
ج- صلاح جاهين  
د- مصطفى حسين  
٢٠- أوبرا البنسات الثلاثة من تأليف:

- ا- موتسارت  
ب- بيتهوفن  
ج- فاجنر  
د- بريخت  
٢١- صورة دوريان جراي لـ.....

- ا- بابلو بيكاسو  
ب- أوسكار وايلد  
ج- هنري ماتيس  
د- فان جوخ  
٢٢- دون كيخوته:

- ا- مؤلف مسرحي من العصور الوسطي  
ب- ملك اسباني  
ج- شخصية روائية  
د- قائد عسكري  
٢٣- حسين بيكار هو:  
ا- مؤلف مسرحي  
ب- ناقد سينمائي  
ج- فنان تشكيلي  
د- موسيقار

- ٢٤- من أعمال تينسي وليامز:  
ا- بستان الكرز  
ب- للبطة البرية  
ج- وفاة بانع متجول



د- الحيوانات الزجاجية

٢٥- من أعمال الفنان محمود سعيد:

أ- بنات بحري

ب- عروس البحر

ج- زهرة الخشخاش

د- موسم الحصاد

٢٦- حسن نصر الله:

أ- مؤرخ سياسي

ب- مخرج سينمائي

ج- قائد مقاومة

د- شخصية روائية شهيرة

٢٧- سليم حسن:

أ- أديب سكندري

ب- طبيب جراح

ج- عالم مصريات

د- محافظ أسيوط

٢٨- مع ان كل الخلق من أصل طين

وكلهم يبنزلوا مغمضين

بعد الدقايق والشهور والسنين

تلاقي ناس اشرار وناس طيبين

..... قالها:

أ- بيرم التونسي

ب- فؤاد حداد

ج- أحمد فؤاد نجم

د- صلاح جاهين

٢٩- مصري يتولي حاليا منصب الامين العام لمنظمة الفرانكوفونية:

أ- د. يوسف بطرس غالي

ب- د. ناصر الانصاري

ج- د. يوسف والي

د- د. بطرس بطرس غالي

٣٠- الدابية هي:

أ- مذهب سياسي

ب- مذهب ديني

ج- مذهب فني

د- مذهب اجتماعي

٣١- يت Bit هي:

ا- اصغر وحدة لتمثيل البيانات الرقمية

ب- اصغر وحدة لقياس ضغط الدم

ج- اصغر وحدة لقياس ضغط الجو

د- اصغر وحدة لقياس سرعة ضربات القلب

٣٢- النفط مقابل الغذاء هو برنامج تتبناه الأمم المتحدة لصالح:

ا- اللاجئين الفلسطينيين

ب- شعب الشيشان

ج- شعب العراق

د- شعب كوسوفو

٣٣- بطل فيلم عطر امرأة:

ا- روبرت دي نيرو

ب- توم كروز

ج- الباتشينو

د- داستين هوفمان

٣٤- تيتانيك فيلم من إخراج

ا- فرنسيس فورد كوپولا

ب- مارتن سكورسيزي

ج- ستانلي كوبريك

د- جيمس كاميرون

٣٥- يعد سعيد الشيخ من اميز المبدعين في فن السينما في مجال:

ا- التصوير السينمائي

ب- الإخراج

ج- المونتاج

د- الصوت

٣٦- قام بتصوير فيلم المصير للمخرج يوسف شاهين:

ا- طارق التلمساني

ب- رمسيس مرزوق

ج- محسن احمد

- د- محسن نصر
- ٣٧- يعتبر من أهم مهندسي الصوت في السينما المصرية:
- ا- ناصر الاتصاري
- ب- نصري عبدالنور
- ج- نصر حامد أبوزيد
- د- مصطفى نصر
- ٣٨- فيلم ثمن الحرية مأخوذ عن قصة ل.....
- ا- يوسف إدريس
- ب- جمال حمدان
- ج- جمال عبدالناصر
- د- يحيى الطاهر عبدالله
- ٣٩- فيلم الكيت كات مأخوذ عن رواية للكاتب:
- ا- يوسف القعيد
- ب- إبراهيم أصلان
- ج- إبراهيم عبدالمجيد
- د- جمال الفيضاني
- ٤٠- قام بكتابة سيناريو فيلم درب المهايل للمخرج توفيق صالح:
- ا- علي الزرقاني
- ب- حلمي حليم
- ج- نجيب محفوظ
- د- احمد عبدالوهاب
- ٤١- فيلم طائر علي الطريق من افلام المخرج:
- ا- علي بدرخان
- ب- خيرى بشارة
- ج- عاطف الطيب
- د- محمد خان
- ٤٢- فيلم الحب الضائع عن قصة للكاتب:
- ا- احسان عبدالقدوس
- ب- طه حسين
- ج- يوسف اندريس
- د- يحيى حقي
- ٤٣- مقترح الديناميت:

- أ- جراهام بيل  
 ب- اسحق نيوتن  
 ج- ألفريد نوبيل  
 د- جون بيرد  
 ٤٤- الفيكتور ثمانية هي وحدة قياس:  
 أ- سرعة الضوء  
 ب- سرعة الصوت  
 ج- سرعة حركة الجزيء  
 د- سرعة الرياح  
 ٤٥- الجينوم البشري هو:  
 أ- جهاز مناعة الانسان  
 ب- الجهاز الوراثي للانسان  
 ج- الجهاز العصبي للانسان  
 د- الجهاز الحركي للانسان  
 ٤٦- اصغر دولة في العالم هي:  
 أ- المالديف  
 ب- سورينام  
 ج- ايسلندا  
 د- الفاتيكان  
 ٤٧- مرض الايدز يصيب..... لدى الانسان:  
 أ- الجهاز العصبي للانسان  
 ب- الجهاز التناسلي  
 ج- الجهاز العصبي  
 د- جهاز المناعة  
 ٤٨- كان يلقب بالشيخ الرئيس:  
 أ- ابن سينا  
 ب- ابن الهيثم  
 ج- الفارابي  
 د- ابن النفيس  
 ٤٩- ابن خلدون من أشهر علماء:  
 أ- النفس  
 ب- الفيزياء

ج- الرياضيات

د- الاجتماع

٥٠- تقام الدورة الأولمبية لسنة ٢٠٠٠ في مدينة:

أ- سيدني

ب- بيونج يانج

ج- روما

د- طوكيو

٥١- تقع جزيرة مدغشقر في:

أ- المحيط الهادي

ب- المحيط الهندي

ج- الخليج الفارسي

د- البحر الأسود

٥٢- سلمان رشدي مؤلف رواية:

أ- وليمة لأعشاب البحر

ب- أطفال بلا دموع

ج- آيات شيطانية

د- ذاكرة الجسد

٥٣- خماسية مدن الملح من تأليف:

أ- حنا ميناء

ب- حيدر حيدر

ج- غالباً هلسا

د- عبدالرحمن منيف

٥٤- هوامش علي دفتر النكسة ديوان شعري لـ.....

أ- أمل دنقل

ب- نزار قباني

ج- مظفر النواب

د- عبدالوهاب البياتي

٥٥- العقد الاجتماعي مؤلف لـ:

أ- جان جاك روسو

ب- بوليتير

ج- توماس مور

د- نيكارت

٥٦- اصدار (وجهات نظر):

أ- مجلة شهرية

ب- جريدة يومية

ج- مجلة نصف شهرية

د- مجلة اسبوعية

٥٧- مؤلف لمحمد حسنين هيكل:

أ- حوار وراء الاسوار

ب- طريق مصر إلي القدس

ج- العروش والجيوش

د- ايام لها تاريخ

٥٨- الزعيم الروحي لحركة حماس:

أ- الشيخ محمد ياسين

ب- اسامة بن لادن

ج- عبدالله اوچلان

د- الشيخ امام

٥٩- اللهم اعز الاسلام بأحد العمريين الأول عمر بن الخطاب والثاني:

أ- عمر بن عبدالعزيز

ب- عمر ابن ابي ريعة

ج- عمر بن هشام

د- عمر الخيام

٦٠- من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بأول حجر قالها:

أ- محمد عليه الصلاة والسلام

ب- السيد المسيح عليه السلام

ج- الخليل إبراهيم

د- يوسف الصديق

**A- Complete the correct answer from between brackets:**

61- Blood flow ..... by the heart.

- (A) which is controlled
- (B) being controlled
- (C) Contyolled
- (D) is controlled

62- Not all birds .....

- (A) fly
- (B) flying
- (C) to fly
- (D) flown

63- The man who managed ..... the documents is now anational hero.

- (A) obtain
- (B) obtaining
- (C) to obtain
- (D) obtained

64- The western part of Oregon generally recieves more rain than .....  
the eastern part.

- (A) does
- (B) in it does
- (C) it does in
- (D) in

65- ..... porpoises and dolphins, whales are mammals

- (A) As
- (B) Also
- (C) Like
- (D) when

**B- Identify the one underlined word or phrase**

**(A - B- C - D) that must be changed in order sentence to be correct:**

66- The spacecraft is traveling 50 times as faster than  
A B

the speed of a pistol bullet.  
C D

67- The traveler can to reach some of the villages along  
A B

the Amazon only by riverboat  
C D

68- Today the number of people which enjoy winter  
A B

sports is almost double that of twenty years ago  
C D

69- Dolphins, whales, and many others sea creatures  
A B

use highly sophisticated navigation systems.  
C D

70- Copper is a metal which is easy worked and mixes  
A B C

with other metals to form alloys  
D

**C- Choose the one word or phrase that best keeps the meaning of the original sentences if it substituted for the underlined word or phrase:**

71- A devastating earthquake destroyed San Francisco in the early 1900s.

(A) ruined

(B) restored

(C) erased

(D) dismantled

72- Despite expensive public education campaigns heart disease still kills a tremendous number of people.



- (A) huge
- (B) predictable
- (C) memorable
- (D) growing

73- The great astronomer Galileo is the only contemporary figure mentioned in Milton's epic *Paradise Lost*.

- (A) distinguished
- (B) assigned
- (C) named
- (D) signified

74- The sacred ibis of ancient Egypt inhabits parts of Africa.

- (A) saintly
- (B) secular
- (C) holy
- (D) grave

75- Hollywood film producers regularly budget tens of millions of dollars for a film.

- (A) allocate
- (B) scatter
- (C) spread
- (D) distribute

الزمن : ساعة ونصف

## للطلبة الواقدين امتحان القنوق السينمائى

بعد مشاهدتك للفيلم ، اكتب تقييمك له (إحساسك، انطباعك، المشاهد التى أعجبتك،  
والعكس)

هام

.. لاحظ أنك يجب أن تركز فى نقدك للفيلم على الجانب الذى تنوى التخصص فيه (تصوير،  
سيناريو، اخراج... الخ)  
مع عدم اهمال الجوانب الأخرى فى الفيلم..

مع اطيب التمنيات بالتوفيق،

ملحوظة :

اكتب ملاحظاتك فى خلف كراسة الإجابة للاستعانة بها بعد مشاهدتك للفيلم.

ثانياً : تخصصات

إخراج

سيناريو

مونتاج

انتاج

## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

### أقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - انتاج

الزمن ٣ ساعات

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.  
لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.  
اولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الأربعة التالية :

(٣٠ درجة)

١- فى الجزء التالى - من قصة «الغضب» كتب الكاتب «صالح مرسى» جملا تثير فى الذهن أشكالا ومناظر متعاقبة فقال:

«زنجرت الأمواج فى الخارج، وبدأت السفينة تترنح تحت ضرباتها، وبدأت أتمايل فى رقتى وسط الكابينة وقد بدأ الغثيان يصيبنى، وامتدت يدي إلى النافذة كي أفتحها، فترنحت السفينة مرة أخرى تحت ضربات موجة تعالى صوتها فى الخارج كزئير وحش هائج، وترنحت وكنت أسقط فى الأرض، وصفر الهواء، وعوت الرياح، وهبت العاصفة على غير انتظار.. أحسست أنى أختنق، كان لابد لى من هواء نقى، مددت يدي من جديد إلى النافذة- فا رتطمت بسطح املس لا باب له، بحثت عن القفل فلم أجده، حملقت فى الضوء الخافت فإذا النافذة موصدة، وإذا زجاجها كاذب لا يشف عما خلفه... وبدأت قواى تخور من جديد، وأحسست بجسدى يتهاوى، ووقعت عيناى على زر صغير رحت أضغط عليه بكل قواى، فانفتح الباب، وظهر رجل: «هل أستطيع أن أقدم لك أى شىء؟». المطلوب أن تظهر على الشاشة هذا التعبير الأدبى فى شكل صور سينمائية متتابعة، بحيث تنقل هذا التعبير الأدبى إلى تعبير سينمائى.

٢- اقرأ ما يلى جيدا، ثم اكتب على أساسه، إما قصة قصيرة، أو بضعة مشاهد سينمائية، مع التركيز على الجانب البصرى والسمعى فى تصويرك لما سوف تكتبه مطلقا العنان لخيالك خاصة فى صياغة نهاية للموقف.

« كانت هناك أسرة تعيش فى بيت من ثلاثة طوابق مزود بمصعد، وذهب أفراد تلك الأسرة إلى أوروبا لقضاء ثلاثة شهور، وقبل خروجهم فصلوا الكهرباء عن البيت من جهاز التحكم الذى عند المدخل، كما يفعلون عادة، كانت إحدى الخاديمات قد بقيت فى الطابق العلوى لترتيبه بعد أن اتفقت مع اصحاب البيت على أنها ستنزل على الدراج حين تنتهى، وستنقل الباب الخارجى بالمفتاح، وسترد على البيت مرة كل أسبوع لتنظيفه أثناء غيابهم، لكنها تذكرت كما

يبدو امرا مستعجلا فى اللحظة التى خرج فيها اصحاب البيت، وحاولت اللحاق بهم بسرعة فى المصعد ففاجأها اسناع التيار الكهربائى وهى فى منتصف الطريق..

٢- حريق ... عاصفة ... طلقات نارية .. من خلال هذه الكلمات قم بصياغة موقف، أو حدث درامى من وحي خيالك.

٤- اكتب سردا أو تتابعا لمعالجة سينمائية عن علاقة حب شاب وفتاة مكفوفى البصر.

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين.

### (١٠ درجات)

١- لديك مجموعة من اللقطات غير مرتبة لحادثة أوتوبيس ، حدثت من استهتار سائق ... والمطلوب ترتيبها الترتيب الصحيح.

- لقطة عامة لأتوبيس فى شوارع القاهرة بسرعة عادية.

- لقطة عامة للأتوبيس بسرعة غير عادية فى الشارع.

- لقطة عامة للأتوبيس يسير بسرعة شديدة.

- لقطة عامة للأتوبيس يراوغ بين السيارات ويخرج منها بسرعة.

- لقطة عامة داخل الأتوبيس والزحام فيه شديد.

- لقطة متوسطة للكمسارى وهو يقطع التذاكر ويبدو عليه الارتجاج الشديد من حركة الأتوبيس.

- لقطة متوسطة لسيدة متوسطة السن وعلى حجرها طفل تحاول أن تمسك بإفريز الكرسي بيد، وبالياد الأخرى تحمى الطفل من الارتجاج.

- لقطة متوسطة للسائق وهو على عجلة القيادة فى حالة من النشوة وبجانبه فتاة يغازلها وهى تبادل الغزل.

- لقطة متوسطة لشاب، وشابة جامعيان يتصاحكان ويتنهزان هذه الارتجاجات ليتلاصقا.

- لقطة متوسطة للفتاة وهى تتقبل غزل السائق على أمل أن ينزلها فى المكان الذى تريده.

- لقطة قريبة للطفل يبكى بشدة.

- لقطة عامة بحركة كاميرا من وجهة نظر الأتوبيس لشرطى المرور وهو مندهش ويكتب رقم الأتوبيس.

- لقطة متوسطة لرجل عجوز يتمسك بإفريز الكرسي الذى امامه من عنف الارتجاج.

- لقطة متوسطة لسيدة كبيرة والفتاة تقف بجانبها ويبدو عليها الضيق.

- لقطة متوسطة لشخص متوسط العمر ينظر من الشباك ويرتج أيضا وهو يكلم نفسه.

- لقطة عامة لدخول الأتوبيس بسرعة شديدة محل تجارى فى أحد الشوارع ويحطم واجهة المحل.

٢- لديك مجموعة من اللقطات غير المرتبة، والمطلوب منك إعادة ترتيبها الترتيب الصحيح.

- لقطة لسيدة تبحث عن طفلها على البلاج.

- لقطة للبحر وهو مكتظ بالناس.

- لقطة لتجمهر عدد من المصطافين على البلاج.

- لقطة لعامل انتقاذ يخلع ملابسه ويهرع إلى البحر.

- لقطة لطفل بمفرده يغرق فى البحر على بعد من الشاطئ.

- لقطة للطفل وهو معمد على الرمال.

- لقطة للسيدة تبكى وتبتعد.

- لقطة لأطفال يلعبون على الشاطئ.

- لقطة للسيدة تتعرف على الطفل.

- لقطة لعامل الإنتقاذ وهو يحمل الطفل الغريق.

ثالثا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين :

١- سمع لك بمقابلة الرئيس صدام حسين.

اترك لخيالك العنان فى تصور هذه المقابلة وما يجرى فيها.

٢- سافرت بسيارة أجرة من القاهرة إلى الاسكندرية بالطريق الزراعى، ومرت فترة طويلة

قبل أن تتحرك السيارة من موقف السيارات، بينما أنك محتاج للسفر بسرعة لقضاء

مهمة عاجلة، ثم تحركت السيارة، وكان السائق عجوزا ويقود السيارة، بسرعة بطيئة.

اعكس مشاعرك وانفعالاتك فيما يمكن تجسيده بالصورة والصوت.

رابعا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين:

١- كل من التواريخ الآتية يمثل حدثا سياسيا هاما.

اذكر الحدث بإيجاز، ورايك فيه بصراحة وإيجاز أيضا.

( أ ) مارس ١٩١٩.

( ب ) ٢٦ يوليو ١٩٥٦.

( ج ) ٢٩ نوفمبر ١٩٥٦.

( د ) ١٩ نوفمبر ١٩٧٧.

(هـ) ٢ أغسطس ١٩٩٠.

٢- قال نابليون بونابرت :

«عليكم بالسينما فهي أرقى الفنون».

ما رأيك في هذا القول وهل تعتبر السينما حقاً أرقى الفنون؟

**انتهى**

**مع تمنياتنا بالتوفيق**

## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٢/٩١

اقسام: إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج.

(الزمن ٣ ساعات)

ملاحظة : المطلوب أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك العنان لا تشغل بالك بموقف مصححي الامتحان ولا تضع أى رقابة على أفكارك.

أولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية (٢٥ درجة)

١- «دفنت أسرة عائلتها العجوز بعد أن توفى فى أحد المستشفيات وإذا بها بعد أسبوع.. تقاجأ بباب البيت يدق ويدخل عليها...»

اكتب إما قصة قصيرة، أو قصة سينمائية، أو مقالا أدبيا عن هذا الحادث مطلقا لخيالك العنان.

٢- تحت عنوان (مفقودون) نشرت الصحف ما يلى:

تغيبت الشقيقتان هدى وفوزية إمام عبدالرحمن منذ ٢ أغسطس الماضى من يجدهما يتصل بإبراهيم عبدالسلام شحاتة بجريدة الأهرام ت ٧٥٥٥٠٠ داخلى ٩١٤.

- اكتب تصورك عن الاسباب التى دعت إلى فقد هاتين الشقيقتين : وما الذى يمكن أن يكون قد حدث لهما.

٢- أقرأ الحادث الذى نشرته الصحف واكتب تصورا سينمائيا له معطيا لنفسك الحرية فى التصرف كما تشاء.

تسرق جهاز عرس صديقتها أثناء قضائها شهر العسل لتوثق به شقة زوجها.  
كتب - مريد صبحى :

ألقت مباحث الدقى القبض على طالبة بالجامعة غافلت صديقتها فى ليلة زفافها على رجل أعمال وسرقت مفتاح شقتها ثم انتظرت حتى سافرا لقضاء شهر العسل وفتحت الشقة وسرقت جهاز عرسها على امتداد ٢ أيام متتالية واحتفظت بالمسروقات التى قدرت قيمتها بـ ١٠٠ ألف جنيه لدى اصديقاتها بعد أن زعمت أنه جهاز عرسها.

وكان العميد محمد إبراهيم مدير المباحث قد تلقى بلاغا من رجل الأعمال علاء الدين سيد محمد (٢٨ سنة) بأنه تزوج منذ شهر وسافر مع عروسه لقضاء شهر العسل بالنمسا ووعده عوبته اكتشاف أن شقيقته بشارع عكاشة بالدقى خالية تماما من كل شىء... تم تشكيل فريق بحث قاده العقيد عبدالوهاب خليل والمقدم أمجد شافعى بإشراف العميد محمد فريد فودة وتبين من المعاينة أن السرقة تمت عن طريق مفتاح مصطنع حيث لا توجد آثار كسر بالشقة



وحامت الشكوك حول طالبة بمعهد التعاون من صديقات العروس اسمها منال منير زكى (٢٨ سنة) وتعمل كخياطة هاوية لبعض صديقاتها أثناء الاجازة وتم التوصل لصانع مفاتيح قريب من الشقة ويعرض صورة الفتاة عليه قرر أنها حضرت إليه واستخرجت نسخة من مفتاح وأضافت تحريات الرائد محمد كمال معاون المباحث ان الطالبة حضرت ليلة زفاف صديقتها ثم غافلتها وسرقت مفتاح الشقة بعد أن أطلعته المجنى عليها على جهاز عرسها الفاخر من المفروشات.

وقد ألقى الرائدان خليل مصطفى وأسامة كمال القبض عليها وبمواجهتها انهارت وأرشدت عن المسروقات لدى صديقاتها اللاتي أوهمتهن انها مسافرة إلى أمريكا وأن الغيرة دفعتها لارتكاب جريمة السرقة لتأثيث شقتها وأتمام زفافها على خطيبها الذى لم يعلم بما فعلته فتم احالتها للنيابة حيث باشر يحيى غريب مدير نيابة الدقى التحقيق معها وأمر بحبسها.

ثانيا: اجب عن سؤاليين فقط من الاسئلة التالية:

(الدرجة من ٢٥)

- ١- تواجدت في مكان ما لأول مرة، ولفت انتباهك شيء ما...  
(أ) حاول إعطاء صورة دقيقة للمكان وماهيته ودلالاته.  
(ب) صف الحدث الذى اثارك أو لفت انتباهك وعلاقته بالمكان.
  - ٢- فى القطار المسافر من القاهرة إلى الأقصر.. جلس بجانبك شخص غريب الأطوار لفت نظرك.. كما لفت انظار بقية الأشخاص المحيطين به فى القطار بشكل ملحوظ وفى محطة الوصول حدث شيء لم تكن تتوقعه.
  - اكتب تصورا سينمائيا من وجهة نظرك معبرا عن مرور الزمن.
  - ٣- اكتب مجموعة من اللقطات تصور فيها كيف ترى تنفيذ حفل افتتاح الدورة الأفريقية الخاصة للالعاب الأولمبية.
- ثالثا : اجب عن سؤال واحد فقط من الاسئلة التالية.

(١٠ درجات)

- ١- يقام الأوكازيون كل عام وبه كثير من الحيوية والنشاط البشرى.
- انكر في عبارات قصيرة محددة ما يمكن أن تراه وتسمعه وسط هذا النشاط البشرى
- ٢- تعبر اللقطات التالية عن قيامك من النوم حتى نهائك إلى الامتحان بالمعهد، وهى لقطات غير مرتبة.. المطلوب أن ترتبها حسب التسلسل الذى تراه.
- ١- لقطة لمنبه كبير.
- ٢- لقطة للحمام مشغول وانت تقف بالباب.

٣- لقطة للام تعمل الشاى بالمطبخ.

٤- لقطة لطفل نائم.

٥- لقطة لوجهك وانت تفتح عينيك.

٦- لقطة للاب الذى يصلى فى الصلاة.

٧- لقطة لقفص عصافير تغرد.

٨- لقطة لك تغسل وجهك.

٩- لقطة لك تشرب الشاى.

١٠- لقطة لك تركب الأتوبيس.

١١- لقطة لك تصنع الشاى وتنادى.

١٢- لقطة لك تبخل المعهد.



امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما  
عام ١٩٩٣/٩٢  
لاقسام: إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.  
لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.  
اولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الاسئلة التالية :

١- اقرا ما يلى جيدا من قصة «النجاة» من مجموعة «تحت المظلة» للاديب العالمى نجيب محفوظ، ثم اكتب على أساسه بضع مشاهد سينمائية مركزا على الجانبين السمعى والبصرى فى تصويرك مطلقا لخيالك العنان فى تحديد نهاية للموقف.  
حجرة جلوس - فى الوسط مدفأة حائط مشتعلة- إلى اليمين من المدفأة باب حجرة النوم وإلى اليسار منها باب حجرة المكتب- فى نهاية الجانب الأيمن لحجرة الجلوس باب هو باب الشقة- إلى اليسار يوجد بار وتليفزيون.

رجل يجلس على مقعد كبير أمام المدفأة يرتدى روبا ويطلع فى كتاب- جرس الباب الخارجى يرن رنينا متواصلا.. يقوم الرجل إلى الباب يفتحه، تندفع إلى الداخل امرأة جميلة مرتدية معطفا ويبيدها حقيية، تندفع وكأنها تجرى ثم تقف وهى تلهث، الرجل ينظر إليها بدهشة وبعن أن يفلق الباب، واضح من نظرتة أنه لا يعرفها ولم يكن ينتظرها.

٢- حاول أن تحلق بقلمك مطلقا لخيالك العنان مع طائر من طيور النورس فوق أحد الشطآن منذ شروق الشمس حتى مغيبها.

٣- بعد أن عاد العروسان من شهر العسل فى المصيف، فوجنا بوجود أناس آخرين يقيمون بشقتهم بالقاهرة.

- اكتب ما لا يقل عن ثلاث صفحات ولك حرية الاختيار من بين: قصة قصيرة - معالجة سينمائية.

٤- إذا ذهبت إلى ميدان باب الحديد أو ميدان المحطة فى بلنتك.. ما هى الأشياء التى يمكن أن تراها؟ وما هى الأصوات التى من الممكن أن تسمعها؟

اكتب بالتفصيل..

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

١- هل ترى أن (الشرير) فى الفيلم السينمائى يجب أن ينال عقابه دائما؟  
برر وجهة نظرك..

٢- اختر أحد المواقف التالية وتخلل المكان الذى يدور فيه هذا الحدث، اكتب تفاصيل هذا المكان وملابس الشخصيات والاكسسوارات المقترح وجودها:

(أ) شاب وفتاة فى موقف رومانسى.

(ب) مجموعة من الأشقياء يتأمرن للقيام بجريمة ما .

(ج) طالب فى انتظار نتيجة الامتحان.

ثالثا : اجب عن السؤال التالى:

رتب اللقطات التالية بما يعطى معنى :

١- لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل).

٢- لقطة اللص يجرى.

٣- لقطة لسيدة تصرخ.

٤- لقطة ليد تعبت بالباب وتفتحه.

٥- لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء.

٦- لقطة لسيدة «تتصنت» ثم تجلس فى السرير خائفة.

٧- لقطة لسيدة تصرخ.

٨- لقطة لوجه السيدة وهى تنتبه مستيقظة.

٩- لقطة لأرجل تسخل الشقة ويتحرك ويد بها سكين.

١٠- لقطة للصوص يتوقف عن السرقة ويتصنت، ثم يعود للسرقة.

١١- لقطة لوجه اللص يقابجا.

١٢- لقطة للصوص يفتح الدولاب ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة.

رابعا : اجب عن سؤال واحد من السؤالين الآتيين :

١- من هو مخرج الأفلام الآتية أسماؤها من هؤلاء المخرجين :

بركات - أحمد بدرخان - صلاح أبو سيف - حسين كمال - محمديكرام - حسن الإمام.

الأفلام : هذا جناء أبى - للجسد - نادية - السقا مات.

٢- اذكر ما تعرفه عن الشخصيات التالية :

نلسون مانديلا - محمد حسين هيكل - الاخوان لوميير - ايليا كازان -  
جورياتشوف .

### انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق.

الإجابة النموذجية للسؤال رقم (٣).

- ١- لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا ( من الداخل).
- ٢- لقطة ليد تعبت بالباب وتفتحه.
- ٣- لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء.
- ٤- لقطة لأرجل تدخل الشقة ويتحرك ويد بها سكين.
- ٥- لقطة لوجه سيدة وهى تنتبه مستيقظة.
- ٦- لقطة للص يفتح دولايا ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة.
- ٧- لقطة للسيدة "تتصنت" ثم تجلس فى السرير خائفة.
- ٨- لقطة للص يتوقف عن السرقة "ويتصنت" ويعود للسرقة.
- ٩- لقطة لسيدة تصرخ.
- ١٠- لقطة لوجه اللص يفاجا.
- ١١- لقطة لسيدة تصرخ
- ١٢- لقطة للص يجرى.

امتحان القبول بالمعهد العالى للسینما

عام ٩٣ / ١٩٩٤

الأقسام : إخراج - سیناریو - مونتاج - إفتاح

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان، ولا تضع أى رقابة على نفسك ، ولا تشغل بالك بموقف مصححي الامتحان.

اولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

- ١- ركبت الة الزمن التى يمكنك أن تعود بها إلى الماضى أو تتقدم بها إلى المستقبل. اختر الزمن الذى تتجه إليه سواء فى الماضى أو المستقبل، وتخيل ما يمكن أن يحدث لك.
- ٢- اكتب فى أى صحيفة تختارها بضع صفحات حول الآتى :  
رجل وامرأة جاران فى منزل واحد كان بينهما ود فى الماضى تحول إلى جفاء وشعور عدائى وإذا بزلزال مدمر يهز المدينة فينهار المنزل، ويشاء القدر أن يظلا على قيد الحياة تحت الانقاض يجمعهما فراغ واحد لمدة تصل إلى ٧٣ ساعة.
- ٣- شاب مثالى يكتشف فى أسرته الفقيرة محفظة فيها مبلغ كبير من النقود مخبأ فى أحد الدواليب.

إلى من يعود هذا المال ؟ .. ومن هو السارق إذا كانت هذه سرقة ؟.. الأب - الأم - الأخت - الأخ - أم أن هناك سببا آخر لوجود المال المخبأ ؟

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١- فى الاخبار بتاريخ ١٠/٩/١٩٩٣.

«البراعة اختفت من قلب الصغير. كسر نافذة منزل وسرقة ٥٠٠ جنيه».

لم يصدق رجال المباحث انفسهم عندما فوجئوا أن المتهم الذى كسر نافذة المنزل المجاور وسرق ٥٠٠ جنيه من صندوق بحجرة النوم لم يكن سوى طفل لم يتعد السابعة من عمره، وعندما شاهده ربة المنزل وهو خارج بسرعة دفعها وفر بالمبلغ...

اكمل حسب ما يتراعى لك من وحى خيالك حول هذه الحادثة فيما لا يزيد على صفحتين.

٢- تأمل الصورة المرفقة واكتب معبرا عن الخواطر التى توحى بها إليك فى حدود صفحة واحدة.

مشهد ( )

- تجلس وامامها علبة صفيح  
تفرط فيها اعقاب السجائر  
وتكاد تراها بصعوبة بينما  
تتقدم قدماء نحوها ويقول

هو : اتأخرتى ليه.  
هى : الشغل يحكم.

يجلس بجوارها ويلفها  
بذارعه اليسرى بينما يقدم  
لها باليمنى مجموعة من  
أعقاب السجائر.

هو : خدى.  
هى : تشكر.

- يبتسم لها ويزداد صوته  
حنانا .

هو : عمال أحوشهمك بقالى جمعة دول أكثر من  
خمسين جوز.  
هى : ما اعدمكش.

- يربت على كتفها .

هو : هاديك فوقهم قرشين صاغ.

- تقف فى دلال وتمسك العلبة والأعقاب.

هى : يفتح الله يا ثلاثة زى كل مرة يا بلاش.

- يلفها أكثر بذراعه ثم يتجه بها  
خلف إحدى عربات اليد  
المركونة إلى جدار وهو  
يحدث نفسه ولا تسمع سوى  
صوت ماسورة الجارى والماء  
ينسكب منها.

هو : ثلاثة - ثلاثة..

هى : فى الليل تتساوى اللى بثلاثة صاغ واللى  
بثلاثين صاغ مع اللى بثلاثة جنيه

(صوت خرير مياه ماسورة الجارى).

حدد مكان الحدث والزمان وكذلك ملابس الشخصيات والاكسسوار.

ثالثا :

(١) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها:

مونتاج / دويلاچ / كلاكيت / مكساج / توجو مزراحى / بيع خيرى / سيلبيرج .  
(ب) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها:  
ديمقراطية / إرهاب / وعد بلفور / لوكيربي / الخصخصة / محمود عباس / قناة السويس .





### امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٥/٩٤

#### الأقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة : يراعى فى الإجابة أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

اولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١- حوذى (صاحب عربة حنطور) يتحدث إلى حصانه العجوز عن حياته وعن نكريات الأيام الخوالى.

.. اكتب معبرا ومصورا عن هذا الحوار وهذه العلاقة بينهما.

٢- بينما تسير ليلا فى أحد الشوارع القديمة والتى تحوى مباني أثرية، تعثرت قدمك فى شيء يشبه مصباح علاء الدين.. صف ما حدث كما يترأى لك مركزا على الجانبين السمعى والبصرى.

٣- تحدث الراى العام عن جريمة الفتاتين اللتين قتلتا أمهما بحجة إخراج الجان من جسدها.

تحدث عن ذلك مبيناً وجهة نظرك... مدافعا أو متهما

ثانيا : اجب عن سؤال واحد من السؤالين التاليين:

١- إنها شجرة التوت القائمة منذ الأزل المسماة بشجرة الله- تحتها زير به ماء وهذا ضريح الولى المجهول الاسم، وتلك هى المصلى.. مستطيل من الأرض فرش بالحصير وحوط بسور قصير ارتفاعه قالب طوب قائم.

بداخل الضريح مصطبة مفروشة بحصيرة قديمة، وفوق المصطبة كومة من الأغطية القديمة ، ومن الكوة المحفورة ببطن الحائط تطل عين سوداء ولبة جاز فتيلها قصير.. تزفر الدخان الأسود وتطوح بالضوء الأصفر القليل والظلال الرمادية الكثيرة..

.. اكتب من وحي خيالك حدثا يمكن أن يجرى فى هذا المكان... مع الاهتمام بالتفاصيل والتجسيد البصرى والسمعى فى كتابتك. هذا ولك حرية اختيار صيغة الكتابة أدبية كانت أو سينمائية.

٢- تخيل الصوت المصاحب للصورة الآتية :

- |                 |                |
|-----------------|----------------|
| (أ) الشروق      | (ب) الغروب     |
| (ج) امرأة عجوز  | (د) طفل صغير   |
| (هـ) شجرة وارفة | (و) شجرة عجفاء |

ثالثا : انكر ما تعرفه عن خمسة فقط من الآتى :

- |                |                 |
|----------------|-----------------|
| ١ - نفيس صادق  | ب - قائمة شنفلر |
| - جمال السجيني | - تواستوى       |
| - الجيو كاندا  | - تاجر البنقية  |
| - اورسون ويلز  | - عاصفة الصحراء |
| - فاروق الباز  | - كوشيرتو       |

### امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٦/٩٥

#### لاقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان، مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان... لا تضع أى رقابة على نفسك ولا تشغل بالك كثيرا بمصححى الامتحان.

#### السؤال الأول : (الدرجة من ٢٥)

اكتب فى واحد فقط من الموضوعين التاليين (بأى صيغة، أدبية او سينمائية، وفقا لما تختاره مع الاهتمام بالجانبين البصرى والسمنى فى كتابتك)

- ١- تقابل قطان : احدهما سمين تبدو عليه آثار النعمة، والآخر نحيف يدل منظره على سوء حاله، فماذا يقولان إذا حدث كل منهما صاحبه عن معيشتهم؟
- ٢- فى الرابعة صباحا ... وأثناء سيره فى الطريق العام، سقط أحد الأشخاص فى حفرة بالطريق عمقا أربعة أمتار .. فما الذى يمكن أن يراه هذا الشخص وما الذى يسمعه وما الذى يدور فى ذهنه حتى يتم إنقاذه؟

#### السؤال الثانى : (الدرجة من ٢٥)

نشرت جريدة الاهرام فى عددها الصادر صباح اليوم ما يلى :

#### لفز اختفاء العجوز :

الاسكندرية تحكى عن لفز اختفاء العجوز الثرية، تحريات للمباحث تشير باصابع الاتهام إلى زوجة الحفيد، والدليل الخطابات التى أرسلها زوجها إليها بطريقة للتخلص من الجدة للميراث، كما اعترفت أمام النيابة، إلا أنها عندما قامت بالتحقيق مع الجانية واصطحبتها للمعاينة التصويرية لم يتم العثور على أية آثار لجثة الجدة، فما كان من وكيل النيابة إلا أن أصدر قراره بإخلاء سبيلها وسرعة ضبط واحضار الحفيد، اللفز لايزال يحير رجال الأمن، وصفحة السبب فى محاولة منها لايقاف علامات الاستفهام تعرض تفاصيل اللفز لعل وعسى! ذات يوم طرق ساعى البريد باب المنزل. (.....) حفيد عجوز ثرية يعمل فى إحدى الدول الأوروبية هرولت الزوجة وتعمل بإحدى المؤسسات الكبرى وابتنتها فى المرحلة الإعدادية استلمت الزوجة خطابا أرسله إليها زوجها، سألها ابتنتها عن مرسله، لزمّت الصمت وقامت

بإخفائه ، مرت الأيام وعاد الطرق من جديد على باب الشقة، وذلك إثر بلاغ تلقاه هشام غراب مدير نيابة غرب الاسكندرية عن اخفاء الجدة وأن تحريات المباحث تؤكد أن وراء اختفائها جريمة وأن أصابع الاتهام تشير إلى تورط زوجة الحفيد!! اعترفت المتهمة أمام المحقق بأنها وراء الجريمة بعد أن تلقت رسالة من زوجها الذى تطيعه طاعة عمياء.. وفوجئت به يشكو لها ظروفه المادية الصعبة فى الغربة بعد أن أصبح لا يملك شيئاً، فاقترح عليها زوجها أن تتخلص من جدته حتى يتمكن من ميراث مليون ونصف مليون جنيه على اعتبار أنه الوريث الوحيد لها بالإضافة لأحد القصور الكبيرة بمنطقة العجمى.. وأنه سوف يشرح لها طريقة القتل بالتفصيل فى الخطابات القادمة.. حب الزوجة لزوجها جعلها أكثر ثباتاً ولم تهتز لطلب زوجها الوحشى.. وبعد عدة أيام وصل الخطاب الثانى وبه الطريقة رقم (٢) لتنفيذ عملية القتل بأن توثق الزوجة جده زوجها بعد تكميمها ثم تقوم بذبحها.. وفى الخطاب الثالث جات الطريقة رقم (٢) أكثر وحشية عندما طلب الحفيد من زوجته تقطيع جسد الجدة إلى أجزاء وتضع الأطراف فى كيس والرأس فى كيس وبقية الجسد فى كيسين آخرين بالتساوى ثم تقوم بتوزيع تلك الاشلاء أسفل أرضية الفيلا التى تسكن بها... إلى أن جات مفاجأة أخرى أكثر دهشة عندما اصطحب هشام غراب مدير نيابة الزوجة المتهمة إلى مسرح الجريمة للمعاينة التصويرية إلا أنه لم يتم العثور على أية اثار للمجنى عليها، فما كان من النيابة إلا أن اصدرت قرارا بإخلاء سبيل الزوجة وقرارا آخر بسرعة ضبط وإحضار الزوج من الخارج والتحرى حول الواقعة.

### السؤال الثالث : (الدرجة من ١٠)

اختر واحدا من الموضوعين التاليين، واكتب رأيك حوله:

١- طالعتنا بعض الاعترافات الإسرائيلية بقتل الأسرى المصريين فى حربى ٥٦، ٦٧ بما يناقض كل الاعراف والقوانين فى الحروب بالاضافة إلى الغدر الإنسانى البشع.. ويتساءل البعض عن السبب فى إثارة هذا الموضوع من الجانب الإسرائيلى نفسه ، وفى هذا التوقيت.

٢- قضية فيلم المهاجر ليوسف شاهين.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق..

### ملحوظة :

- ١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦
- ٢- الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت ١٩٩٥/٩/٦ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحاً.

### امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٦ - ١٩٩٧

#### لأقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.. لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

#### السؤال الاول : (الدرجة من ٢٥)

نشرت إحدى الصحف الشكاوى الثلاث التالية ..

● المطلوب أن تختار إحدى هذه المشاكل وتكتب عن يوم كامل فى حياة صاحبها.. تخيل ماذا يفعل.. وكيف يتصرف.. وما هى المشاعر التى يمكن أن تجتاحه:

#### رغم موافقة الوزير!

اضطرت للسفر للعمل مدرسا فى إحدى الدول العربية عام ١٩٩٠، وفى عام ١٩٩٢ أنهيت أعمالنا فعدت إلى مرسى مطروح حيث كنت أعمل مدرسا بها ففوجئت بفصلى، ومنذ عودتى وأنا أحاول العودة لعملى دون جدوى.

رغم أن وزير التعليم وافق على إعادتى للعمل

محمد أبو الفتوح عمار

#### أقيم فى عشة

صدر قرار بإزالة مسكنى بتاريخ ١٩٩٣/٣/٣١ وتقدمت بطلب الحصول على مسكن من الوحدة المحلية لمدينة المحلة الكبرى وحتى الآن ما زلت أقيم وحيدة فى عشة بمساكن السوق بالمحلة الكبرى.

جلية موسى عبدالله

#### لم يدرج اسمى

سددت مبلغ ٤٠٠ جنيه لأحصل على محل بمشروع المحلات المقامة بالجهود الذاتية بحى الخليفة، كان ذلك فى عام ١٩٩٠ وبعد هذه السنوات لم يدرج اسمى فى كشوف الحاصلين

على محلات رغم أنني من المكفوفين وسددت المبلغ لرئاسة الحى فكيف أحصل على حقى؟  
والى من الجأ؟

أحمد محمد محمد نوفل

اكتشاك زينهم الخشبية رقم ١٦ مدخل ٦

### السؤال الثانى: (الدرجة من ٢٥)

اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

- ١- اقرا الخبر المقابل.. المنشور بإحدى الصحف اليومية.. ثم طوّر الحدث مع وضع  
نهاية له.. متخيلا مصير الطفل.  
الجزائر.. من هشام فهيم:

\* صدق أو لا تصدق.. فقد وقعت فى الجزائر أغرب عملية اختطاف لطفل عمره عامان، إذ  
قام باختطافه من والده ووالدته قرد أثناء قضائهما عطلة نهاية الأسبوع خارج العاصمة، فقد  
قرر الزوجان الهروب من ضوضاء المدينة وقادتهما الأقدار إلى منطقة جبلية بولاية المدية،  
وهناك توقف الزوجان لرؤية القردة وهى تقفز على أشجار الغابة فى الجبل وقررا التقاط  
صورة تذكارية للقردة ووضعوا طفلهما بجانب إحدى الأشجار ليفاجأ الأب باختطاف أحد  
القردة لأنّه ويفر به داخل الغابة، الأب والأم أصيبا بحالة من الذهول والاعمىء وقد فشل  
حراس الغابات فى العثور على الطفل حيا أو ميتا ومازال البحث عنه جاريا داخل الغابة.

ب- منذ أيام قليلة.. اشترى شاب عاطل من الاسكندرية مفكا ثمنه جنيه واحد كان هو كل  
ما يملكه من مال.. وسافر للقاهرة متسللا فى قطار الصحافة ثم تسلل للمتحف  
المصرى واختبأ به.. وعندما حل الظلام خرج من مخبئه وقام بفك القطارين التى تحتوى  
على اثار توت عنخ آمون وسرق بعضها.. وفى الصباح القى القبض عليه قبل أن  
يخرج من المتحف وقد وضع كل من خنجر توت عنخ آمون فى جواره.. وقلادته فى  
جيبه.

.. اكتب عن هذا الشاب.. بواقعه وأفكاره التى دارت فى رأسه.. والمشاعر التى انتابتة وهو  
يقدم على عمله هذا.

### السؤال الثالث: (الدرجة من ١٠)

اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

- ١- لماذا -فى رأيك - نجح فيلم ناصر ٥٦ .. اشرح ذلك بالتفصيل..
- ب- ارتفع منسوب مياه النيل فى الايام الاخيرة بشكل كبير.. اشرح ما الذى كان يمكن أن يحدث لو لم يبن السد العالى.

تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الثلاثاء ٩٦/٩/٢٤

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٧-١٩٩٨

للمتقدمين لأقسام السيناريو - الإخراج - المونتاج

● ملحوظة : أطلق لخيالك العنان ، ولا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك بموقف مصحصى الامتحان.

اولا : أجب عن سؤالين اثنين فقط مما يلى:

١- صف اللحظات الأخيرة فى حياة كل من الأميرة ديانا وعماد الفايدي (دوى) بكل ما كان يجيش فى نفسيهما من مشاعر.. وذلك فى صيغة قصة قصيرة أو سيناريو قصير أو معالجة سينمائية.

٢- تخيل نفسك تعمل "بلاسييرا" (الشخص الذى يرشد المتفرجين لأماكن جلوسهم) فى إحدى دور العرض التى تختص بعرض الأفلام المصرية، اكتب عما يمكنك أن تشاهده وتسمعه وتلاحظه عن المتفرجين فى إحدى الحفلات.

٣- دون أن تتعرض لقصة إحسان عبدالقدوس أو تكتب موضوعا مشابها لها، اكتب قصة أو موضوعا ينطبق عليه عنوان «أبى فوق الشجرة».

٤- حدث فى إحدى مدن أوروبا أن كان ممثل شاب يصور فيلما فى أحد شوارع المدينة عندما مرت فتاة من هناك.. تبادلآ أطراف الحديث وأعجبا ببعضهما البعض. وبعد عدة أيام سار معها ليوصلها إلى بيتها.. قضيا الليلة معا.. ليلة مثيرة رائعة وفق رواية الشخص الذى يقص القصة.. فى الصباح استيقظ الممثل الشاب وذهب لشراء بعض الحاجيات للأنفطار فى الوقت الذى كانت الفتاة لاتزال نائمة فيه... لكن حين أراد العودة إلى شقتها بسعادة، ضاع طريقه فى شبكة الممرات المعقدة المحيرة للبنائيات المتشابهة، ورغم محاولته لأن يجد طريقة فإنه عجز عن إيجاد الباب الذى فتح ما حسبه حياته الجديدة.

.. قم بصياغة الموقف السابق فى أى قالب فنى تختاره.. إما قصة قصيرة أو سيناريو أو معالجة سينمائية أو مقالا أدبيا.

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١- تأمل هذا الكاريكاتير جيدا.. ثم فسر بحرية تامة مغزى هذا التشكيل البصرى والمعنى المستخلص من وجهة نظرك، وتخيل رد الأب على سؤال ابنه الموجود فى الصورة واكتبه فى شكل جمل حوار على لسان الأب لا تزيد على ثلاثة أسطر.



٢- الأرقام (الايادات) الموجودة مأخوذة من الأوراق الرسمية لدور العرض الأسبوع الماضي .. بحسك المرفه علق على هذه الايادات ليس فقط انتاجيا وديماثيا ولكن ايضا فنيا بدون افكار مسبقة بما فيها الموضوع والسيناريو والحوار والتمثيل والمونتاج والاغانى والتصوير والصوت والليكور والاخراج... إلخ.. بالمقارنة..

### بورصة الافلام

حققت البورصة هذا الأسبوع من ٨ إلى ١٤/٩/٩٧ الايادات التالية:

● تصدر القائمة للأسبوع الثانى فيلم «اسماعيلية رايح جاي» حيث حقق فى اسبوعه الثالث مبلغ ٢٩٧ ٥٠٩ جنيها ويعرض فى اثنتى عشرة دار عرض وهى : كوزموس ٢ ريفولى ١ وشيراتون وراڤويس والأندلس وأوبىون ٢ وديانا وليدو وهليوبوليس وطيبة ٢ وريالتو وسمرمون بالاسكندرية.

● «المصير» حقق فى اسبوعه الرابع مبلغ ٢١٨٢٨٢ جنيها ويعرض فى اربع عشرة دار عرض وهى التحرير وكريم ١ والهرم وهوليوود وراڤو والمعادى وبوالى وكايرو ونورماندى والسلام والشرق بالقاهرة وأمير بالاسكندرية وتريد بالساحل الشمالى ومصر بيبورسعيد.

● «المرأة والساطور» حقق فى اسبوعه السابع مبلغ ١١١٦٦١ جنيها ويعرض فى سبع دور عرض وهى: كوزموس ١ وسفنكس وميامى وفاتن حمامة وروكسى وطيبة ١ بالقاهرة وفريال بالاسكندرية.

ملحوظة هامة : بلغت التكلفة الانتاجية للأفلام كالاتى :

١- (اسماعيلية رايح جاي) : نصف مليون جنيه مصرى فقط

٢- (المصير) : أكثر من ستة ملايين جنيه مصرى.

٣- (المرأة والساطور) : مليون ونصف مليون جنيه مصرى.

مع اطيب التمنيات بالتوفيق..



أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

قسم الإنتاج

الزمن: ساعتان

اجب على السؤالين التاليين:

اولا : طلب منك الاعداد لرحلة طلابية عددها خمسون طالبا وقيمة الاشتراك للفرد مائتان وخمسون جنيها.

اشرح سبب اختيار مكان الرحلة وخطوات الاعداد وبرنامج الرحلة وأوجه الصرف المختلفة ثم تكلم عن مشاهداتك خلال الرحلة.

ثانيا : من وجهة نظرك.. عند الاعداد لميزانية تقديرية لفيلم سينمائى ما هى البنود المختلفة التى تتضمنها الميزانية بدءا من مرحلة إعداد السيناريو حتى إعداد النسخة النهائية المعدة للعرض؟

**امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨ - ١٩٩٩**

**للمتقدمين لأقسام : السيناريو - الإخراج - المونتاج**

● ملحوظة : اطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك.

**أولا : اجب عن السؤال الآتى :**

امراة - يد - ثش - سكين - مياه - باب - أقدام - رجل - عيون - صرخة - نماء - قم - بانير.. استخدم العناصر السابقة لتكون حدثا دراميا قائما على الترقب والتشويق، وذلك فى شكل لقطات سينمائية مختلفة الأحجام (بعيدة - متوسطة - قريبة) وفقا لما تتصوره بشئ من التفصيل.

**ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط مما يلى :**

١- فجأة وأنت راكب الأوتوبيس المتجه إلى الهرم.. أغلق السائق أبواب الأوتوبيس وأعلن عن تغيير مساره ويشكل قاطع..  
.. ما الأنماط التى تتخيلها فى داخل الأوتوبيس.. وما التصرفات التى يمكن أن تصدر من هذه الأنماط.

٢- تخيل أنه تم استنساخ إنسان آخر من نفسك .. صف علاقتك بقرينك.. أى بآنت الآخر!

**ثالثا : اجب عن سؤال واحد فقط مما يلى:**

١- ذهبت إلى سوبر ماركت كبير من النوع الذى به كاميرات للمراقبة.. وأنت تعرف أن به هذه الكاميرات.. وبعد شراء بعض الأشياء فوجئت وأنت خارج برجل الأمن يفتشك متهما إياك بأخذ بعض المشتريات فى جيوبك.

.. تخيل على شكل لقطات تصرف رجل الأمن وتصرفك وتصرف بعض الزبائن الموجودة.

ب- انكر كل محتويات وتفصيلات الصورة المقابلة وعلاقتها بضمون الكاريكاتير الموجود أمامك وشرح ذلك بالتفصيل.. ثم اسرد وجهة نظرك كاملة بحرية تامة.

واخيرا اكتب تعليقا من وحي خيالك يكون موجزا ومكتفا على الصورة بما يتوافق مع الروح العامة للكاريكاتير.

**مع أطيب التمنيات بالتوفيق**

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول ٩٨ - ٩٩

الزمن: ساعتان

للطلبة الوافدين

سيناريو ، إخراج ، مونتاج

اجب عن السؤالين التاليين:

اولا : أحد صغار الموظفين (ساعى) حصل على دعوة لحضور عرض فنى كبير تنازل له عنه مديره، وجاء مقعده فى الصف الثانى، خلف رئيس مجلس الإدارة مباشرة، واثناء العرض شعر بالرغبة فى العطس وهو ما حدث بالفعل.

- اكتب على شكل مقال او مجموعة لقطات تصف فيها الحدث من البداية ومشاعر الموظف ورد فعل رئيس مجلس الإدارة وما حدث من الموظف بعد ذلك.

ثانيا : بينما أنت تسير فى الشارع فجأة هبطت مركبة فضاء وعليها كائنات من كوكب آخر. - صف الحدث معبرا عن مشاعرك فى ذلك الموقف، مجسدا كل مراحل الحدث ومتخيلا موقفا يمكن أن يدور بينك وبين الكائنات الفضائية.

مع اطيب تمنياتى بالتوفيق.

امتحان القبول للعام الدراسى ١٩٩٩-٢٠٠٠

للمتقدمين لأقسام : السيناريو/ الإخراج/ المونتاج

الزمن: ساعتان

التاريخ: ١٩٩٩/٩/٢٥

● ملحوظة : اطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك.

اولا : اجب عن السؤال الآتى:

اختر إحدى الوقائع التى طالعناها بها أجهزة الاعلام خلال هذا العام واكتب عنها من وجهة نظرك فى أى صياغة فنية أو أدبية تتراءى لك.

ثانيا : اجب عن أحد السؤالين التاليين:

١- صرصار يتحدث عن سكان الشقة التى يعيش فيها ومشاعره تجاههم....

تخيل ما الذى يمكن أن يقوله، على أن توضح تفاصيل السمعيات والمرئيات التى تصاحب ذلك..

ثالثا : اجب عن أحد السؤالين التاليين:

١- بعد عدة أعوام عثرت على كراسة الانشاء المدرسية التى كتبت فيها موضوعا تحت عنوان «القاهرة فى يوم مطير» وقررت إعادة كتابة الموضوع على ضوء خبرتك وتجربتك الحالية..

ما الذى يمكنك أن تكتبه الآن، خاصة وقد أصبحت مهتما بالابداع السينمائى.

٢- اذكر استعمالات غير تقليدية للأشياء الآتية ( مطلقا لخيالك العنان لأكبر عدد ممكن من الاستعمالات).

- الحذاء.

- الدبوس.

- مشط الشعر.

- الساطور.

مع تمنياتنا بالتوفيق..

قسم : الإنتاج  
الزمن: ساعتان

أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما  
امتحانات القبول ٩٩ - ٢٠٠٠

أجب على الأسئلة الآتية :

١- اشرح العبارة التالية:

«على الرغم من بناء العديد من دور العرض الحديثة فى الفترة الأخيرة.. فمازال الفيلم الروائى المصرى يعاني من مشكلة العرض».

٢- تكلم عن إدارة الإنتاج وأهميتها فى صناعة الفيلم السينمائى.

٣- ما هى - فى رأيك - عناصر الصرف المختلفة فى الفيلم الروائى التاريخى؟

أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما

امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

قسم : الإخراج والسيناريو

امتحان التخصص الزمن: ساعتان ٢٠٠٠ - ٢٠٠١

ملحوظة :

اطلق لخيالك العنان وعبر عن نفسك بحرية كاملة.. ولا تضع أى اعتبار لراى المصحح

\* اكتب فى موضوعين من الموضوعات الآتية :

الموضوع الأول :

احك تفاصيل تجربة خاصة غيرت من مفاهيمك وعلت من سلوكك الاجتماعى..

.. احك هذه التجربة فى قالب قصصى أو شكل سينمائى.

الموضوع الثانى :

فيلم شاهده أخيرا ولم يعجبك، أعد كتابته بالصورة التى توافق عليها، واكتب فى

النهاية عن أسباب التعديل الذى أجرىته على القصة.

الموضوع الثالث :

ذهبت امرأتان للملك (سليمان الحكيم)، تتنازعان امومة طفل.. احتار الملك.. وأخيرا

حكم بأن يشطر الطفل نصفين.. لتحصل كلٌ منهما على نصف الطفل.. ماذا تتوقع عن

سلوك الام الحقيقية.. وكيف يكون تصرف الام المدعية..

.. صف تلك اللحظة الفريدة بعد حكم الملك.. وما الذى يمكن أن ينتهى إليه الموقف.

الموضوع الرابع :

كوالالبور. ا. ن. ب: هل يمكن لفتاة تبلغ من العمر ١٨ عاما، أن تعرض حياة (١٥٠)

ثعبانا من نوع الكوبرا السام للخطر، وهى تعيش معها جميعا فى قفص واحد، ولدة

تزيد على ٤١ يوما؟ هذا السؤال المثير تردد فى ماليزيا، فى الفترة الأخيرة، حيث

منعت السلطات الماليزية الفتاة «إنديرا سورياتنى» من تكلمة محاولتها تحقيق رقم

قياسى جديد، فى طول زمن الحياة مع الثعابين، وكانت تلك الفتاة قد قررت أن تحطم الرقم القياسى السابق الذى حققه والدها، عندما تمكن من الحياة فى قفص واحد لمدة (٣٥) يوما مع (٢٥٠) ثعبانا من نوع الكوبرا السام.

لكن السلطات الماليزية أخرجت الفتاة من قفص الثعابين بعد بضعة أيام، بدعوى أن وجودها يمثل خطرا على حياة هذه الثعابين!

المطلوب : اجعل من هذا الخبر موضوعا تصيغه فى أى صيغة أدبية تختارها.. سواء كانت مقالا أدبيا أو قصة قصيرة أو معالجة سينمائية أو سيناريو قصيرا.. مطلقا لخيالك العنان.

### الموضوع الخامس :

.. اجتمع شخصان فى مصعد، تعطل فجأة، ويحتاج إلى ساعات طويلة لإصلاحه.  
.. دع خيالك يختار نموذجين إنسانيين لهذا اللقاء.. والحدث الدرامى المتصور الذى يمكن أن يحدث بينهما.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق



امتحان القبول  
تخصص مونتاج

٢٠٠٠-٢٠٠١

الزمن: ساعتان

ملحوظة : اطلق لخيالك العنان.. وعبر عن نفسك بحرية كاملة.. ولا تضع اى اعتبار لراى  
الممتحنين.

\* اختار سؤالين من الاسئلة التالية للإجابة عليها، على ان يكون احدهما السؤال الاول :

السؤال الاول (إجبارى)

● إن المشهد الختامى فى فيلم (عذاب جان دارك) إخراج كارل درابر عام ١٩٢٨ مثال  
رائع لا نظير له، تفوق على كل ماعداه، فى تاريخ السينما العالمية، إنه يعرض الالام  
المبرحة، التى كانت تعانىها جان دارك فى اعماق نفسها، وهى مقيدة إلى القائم،  
والسنة اللهب تحيط بها .. دون الاعتماد على الكلمة او الحوار وفيما يلى بيان هذه  
اللقطات فى غير ترتيبها الصحيح.

التي تصور بقوة هؤل هذه اللحظات وقسوتها.

١- وجه الجلاذ الرهيب.

٢- جان دارك تغمض عينيها فى ألم شديد.

٣- الجلاذ يشعل الوقود، ويرتفع الدخان.

٤- الحشد المجتمع من الناس على اختلافهم، النساء ييكنن والرجال يحنقون فى رعب

٥- جان تمنع النظر.

٦- تتدلع النيران فجأة إلى أعلى.

٧- الطيور وهى تقف على أعلى برج الكنيسة.

٨- جان دارك مقيدة إلى القائم فى ساحة السوق بروان.

٩- ينتاب جان الغزع المروع.. ومن فوق الحطب المحترق تحتها تنظر إلى..

١٠- الجنود الإنجليز يقومون بواجب الحراسة.

١١- الطيور تفرع من السنة اللهب.

- ١٢- نهبط الطيور فوق أعلى البرج لكنيسة بعيدة.
- ١٣- ترجف فتحتا الأنف لجان وهى تشم الدخان.
- ١٤- قضائها من هيئة رجال الكنيسة أحد الرهبان يرفع عاليًا صليبا خشبيا.
- ١٥- الطيور تحلق فى الجو.
- ١٦- جان ترنو ببصرها بعيدا وترى....
- ١٧- تنبلع النيران.
- ١٨- امرأة تحنو على طفلها الرضيع.
- ١٩- سرب من الطيور يحط على الأرض.
- ٢٠- تعود جان بنظرها إلى الأرض، حيث تظهر اكوام الحطب من تحت ويلفت نظرهما ...
- ٢١- جان تراقبها.
- ٢٢- تصلى جان فى صمت، ترنو بنظرها إلى الجموع المحتشدة فترة.
- ٢٣- الطفل يرضع من صدر امه.
- ٢٤- تزم جان شفيتها فى الم.. وتحلق فى....
- المطلوب إعادة ترتيب اللقطات السابقة، ترتيبا صحيحا يؤدى إلى الاحساس والمعنى الدرامى المطلوب للمشاهد.

**اجب عن سؤال واحد من الاسئلة الآتية:**

**الاول :** اختار مكانا تحبه، واكتب بإيجاز علاقتك به، وكيف تراه مع الحديث عن (عشرة) تفاصيل بهذا المكان على الأقل (تفاصيل سمعية وبصرية)

**الثانى :** بماذا ترحى لك هذه الكلمات وكيف يمكنك استغلالها دراميا فى (فيلم) ؟ اختر أربعة منها فقط

- |           |           |
|-----------|-----------|
| ١- النهر  | ٢- البحر  |
| ٣- النجوم | ٤- السحاب |
| ٥- الثلج  | ٦- الشجر  |
|           | ٧- الساعة |

**الثالث :** جلس الطفل تامر يلهو بالعباه فى حجرة النوم، ثم نام تحت السرير مع العابه. كل ذلك وامه تعد طعام الغذاء ويعد أن انتهت من إعداد الطعام، ذهبت تبحث عنه فلم تجده، فجرت كالجنونة تبحث عنه فى كل شقق العمارة، فلم تجده، رجعت إلى شقتها مع بعض الجيران وهى منهارة وتبكي وتلوى، فأذ به يصحو على صوت البكاء، فينهض مذعورا من تحت السرير ويخرج فيختلط بكاء الأم بفرح شديد وهى تحتضنه.. حول هذا الموضوع إلى لقطات بحيث لا تزيد على (٢٠) لقطة مرتبة بدون حوار.

**مع اطيب التمنيات بالتوفيق**

امتحان تخصص الإنتاج

امتحان القبول ٢٠٠٠ / ٢٠٠١

أجب عن الأسئلة الآتية:

١- اكتب ما تعرفه عن :

أ- مدير الإنتاج

ب- الموزع

ج- الميزانية التقديرية

د- المنتج المحول

هـ- المنتج المنفذ

٢- طُلب منك تنظيم رحلة إلى منطقة البحر الأحمر..

اذكر الخطوات التحضيرية والتنفيذية للرحلة موضحا الخطوات المالية والإدارية والتنظيمية.

٣- هناك مقولة تقول «إن أزمة السينما فى مصر ترجع إلى : النجوم - التوزيع - دور العرض»

ناقش العبارة السابقة من وجهة نظرك.

## امتحان القبول للعام الدراسى

٢٠٠٢ / ٢٠٠١

## للمتقدمين لأقسام السيناريو - الإخراج - المونتاج

ملحوظة : اطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الآتية :

١- قرب الفجر، وأنت جالس تذاكر؛ استعدادا لامتحان اليوم التالى فى الثانوية العامة، تركت الكتاب وبدأت فى الاستسلام لحالة من السكون، وبالفعل سرح بك الخيال لبعيد، ثم استيقظت من حلم اليقظة هذا؛ لتجد نفسك تضحك ساخرا أو متعجبا مما رأيته أو تخيلته.. صف لنا بالتفصيل هذا الحلم فى حدود ثلاث صفحات.

٢- اقرأ النص التالى جيدا ثم أجب على (أ) أو (ب)

فى التاسعة صباحا بينما كنا نتناول فطورا فى شرفة «هافانا ريفيرا» جرفت موجة عاتية قى وضع النهار عددا من السيارات المارة بطريق الكورنيش وأخرى كانت تنتظر إلى جوار الرصيف وانحشرت إحداها فى أحد جوانب الفندق. كان لها نوى الديناميت وبثت الذعر فى طوابق البناية العشرين وهشمت زجاج البهو وطار عدد من السياح فى الهواء مع الأثاث المتناثر بقاعة الانتظار. وجرح بعضهم بشظايا الزجاج. ويبدو أنها كانت موجة رهيبة بين حاجز الكورنيش والفندق شارع واسع فى اتجاهين، أى أنها قفزت فوقه وكانت من القوة بحيث حطمت زجاج الفندق..

فى ذلك الصباح لم يعتن أحد بأمر السيارة المحشورة فى الجدار، على اعتبار أنها كانت إحدى تلك السيارات التى تنتظر إلى جانب الرصيف.. وحين سحبتها الرافعة من فتحة الجدار عثر على جثة امرأة على مقعد القيادة شنت إلى حزام الأمان. كانت الصدمة مروعة فلم تدع لها عظمة واحدة من عظامها سليمة. وتهشم وجهها وحذاؤها وتحولت ملابسها إلى خرق باليه.. كانت تلبس خاتما ذهبيا على شكل ثعبان عيناه من الزمرد.

- ١- أسس على هذا النص إما قصة سينمائية أو معالجة سينمائية أو قصة قصيرة في بضع صفحات، مع التركيز على العناصر البصرية والسمعية ويمكنك اضافة تفاصيل من خيالك بحيث تكون صياغتك درامية
- ب- قم بتحويل النص إلى سلسلة متتابعة من اللقطات السينمائية مختلفة الأحجام مع توضيح محتوى الصورة والصوت، ويمكنك اضافة تفاصيل من خيالك بحيث تكون صياغتك درامية.
- ٢- صف يوماً في حياة أحد أطفال الحجارة وقت الانتفاضة بأى صيغة أدبية أو سينمائية تختارها ؟

### اجب عن الأسئلة الآتية :

- ١- هذه اللقطات توضح موت بلطجي وحيدا مهجورا فى حجرة رخيصة فى منزل لإيجار الغرف المفروشة، بينما أنوار الإشارة الكهربائية فى الشارع التى تعلق مدخل الملهى الليلي تضىء وتنطفئ فى سرعة متوالية.
- رتب هذه اللقطات لكى توحى بهذا المشهد:
- ١- الإشارة تضىء مرة أخرى
- ٢- مات الرجل، تفرق الغرفة فى الظلام
- ٣- الإشارة تضىء وتنطفئ، تضىء وتنطفئ تضىء وتنطفئ
- ٤- الغرفة تظلم مرة أخرى
- ٥- أضواء الإشارة تغمر الغرفة وتثير قسماات وجه الرجل الذى يحتضر
- ٦- البلطجي يحتضر، الحجرة تظلم
- ٧- الأنوار تضىء، وجه الرجل الميت ويعندذ يختفى الضوء عندما تنطفئ الإشارة.
- ٨- الضوء يغمر الغرفة، وعندذ تصبح مظلمة مرة أخرى
- ٩- الغرفة تظلم مرة أخرى
- ١٠- أنوار الإشارة الكهربائية فى الشارع تضىء
- ١١- الإشارة تنطفئ
- ١٢- العربات تسير بسرعة فائقة
- ١٣- الإشارة تضىء مرة أخرى

**ملحوظة :** لك حرية حذف ما تجده غير مناسب من هذه اللقطات.

ب- لو لم يكرمك الله في صورة بنى آدم (إنسان) فلى الكائنات تختار.

اكتب معللا اختيارك ثم قم بصياغة موقف في شكل أدبي أو سينمائي من وجهة نظر الكائن الذي قمت باختياره.

امتحانات القبول ٢٠٠٢/٢٠٠١

تخصص الإنتاج

اجب على الأسئلة التالية فيما لا يزيد على خمسة أسطر لكل سؤال (فى نفس ورقة  
الأسئلة)

١- انكر أهم ١٠ عناصر انتاجية فى تكلفة انتاج الفيلم السينمائى.

الاجابة :

ب- فى حدود معلوماتك.. ما هو الفرق بين إنتاج المسلسل التليفزيونى وبين إنتاج الفيلم  
السينمائى؟

الاجابة :



ج- ما هي مهن الإنتاج في الفيلم السينمائي؟  
الإجابة :

د- اكتب ما تعرفه عن توزيع الفيلم.  
الإجابة :

هـ- ما هو الفرق بين التسويق والدعاية والإعلان.  
الإجابة :

و- اذكر خمسة عناصر إنتاجية لا تتوافر إلا عند إنتاج الأفلام التاريخية.  
الإجابة :

ز- ماذا تعرف عن أسلوب انتاج الفيلم أو السلسل بنظام «المنتج المنفذ»؟  
الإجابة :

ح- اختر منطقة سياحية أو أثرية زرتها من قبل، وانكر ما يميزها للتصوير عن غيرها.  
الإجابة :

ط- اكتب قائمة باحتياجاتك للقيام برحلة في جبال سيناء.  
الإجابة :

ى- اكتب أسماء ١٠ أفلام عربية وأجنبية شاهدها خلال العام بالترتيب حسب  
استمتاعك بها.  
الإجابة :

امتحان القبول للعام الدراسى ٢٠٠١ / ٢٠٠٢ م

للطلبة الوافدين لاقسام الإخراج والمونتاج

أجب على الأسئلة الآتية:

أولا : اكتب انطباعك الشخصى عن يوم بمدينة القاهرة مع وصف ما يمكن أن تراه وتسمعه  
ثانيا : رتب اللقطات التالية:

- لقطة عامة للرجل يجرى محاولا العبور فى اللحظة التى تنطلق فيها السيارات.
  - لقطة للسيدة تواصل الصراخ وهى تجرى.
  - لقطة عامة للشارع والعربات والناس.
  - لقطة عامة للرجل يجرى والسيدة تصرخ وهى تجرى خلفه.
  - لقطة عامة للرجل يقترب من إشارة المرور.
  - لقطة قريبة لإشارة المرور تتغير من الأحمر للأخضر.
  - لقطة متوسطة للرجل وبعض المارة مندهشين.
  - لقطة قريبة ليد الرجل تخطف السلسلة من رقبة السيدة.
  - لقطة لجثة الرجل والمارة تتجمع والسيدة تلتقط السلسلة من على الأرض.
  - لقطة متوسطة لرجل يقترب من سيدة تلبس سلسلة ذهبية كبيرة.
- (الزمن ساعتان)

ثالثاً:  
تخصص  
التصوير السينمائي

## امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

الزمن: ساعتان

قسم التصوير

اجب عن الاسئلة التالية :

١- ما هي مقومات الصورة الفوتوغرافية الناجحة ؟

٢- اكمل التالى بورقة إجابتك :

١- حين تصوير مباراة كرة قدم : فتحة العدسة ..... سرعة الغالق ..... ويتم اختيار فيلم سرعته .....

ب- حين تصوير منظر لشارع تجارى ليلا: فتحة العدسة ..... سرعة الغالق ..... ، ويتم اختيار فيلم سرعته .....

ج- حين تصوير منظر الغروب على شاطئ البحر : فتحة العدسة ..... سرعة الغالق ..... ويتم اختيار فيلم سرعته.....

د- حين تصوير منظر داخل غرفة نهارا لشخص يجلس على كرسى بعيدا عن ضوء الشمس المباشر الداخل من الشباك: فتحة العدسة ..... سرعة الغالق ..... ويتم اختيار فيلم سرعته.....

هـ- حين تصوير منظر «سلويت» : فتحة العدسة ..... سرعة الغالق ..... ، ويتم اختيار فيلم سرعته.....

و- حين تصوير مجموعة أشخاص بالفلاش يراعى الآتى :

١-

٢-

ل- حين تصوير تمثال «نهضة مصر» فى العاشرة صباحا فتحة العدسة ..... ، سرعة الغالق ..... ، ويتم اختيار فيلم سرعته.....

ح- يستخدم مقياس الضوء فى تحديد:

١-

ب-

المناسبة لظروف التصوير.

ط- حين تكون الصورة النهائية قاتمة اللون، فإن السبب يرجع إلى.....

ج- حين تكون الصورة النهائية فاتحة اللون، فإن السبب يرجع إلى .....

- ١- اختر الصورة ذات التكوين الأفضل من وجهة نظرك ، ثم انكر سبب اختيارك لها.  
٢- اختر من الصور التالية الصورة التي توحى بكل من الشخصيات التالية، مع تبرير

اختيارك

١- مجرم

٢- قاضى

٣- محامى

- ٤- قارن بين كل من التصوير الفوتوغرافى بالأسود/ أبيض والتصوير الفوتوغرافى بالألوان،  
موضحا نواحي التشابه والاختلاف بينهما.

- ٥- تمر المنطقة العربية بأحداث هامة، اكتب فكرة عن احد هذه الأحداث. وصف خمس لقطات  
تعبر عن الحدث الذي اخترته مع رسم توضيحي تخطيطي لكل لقطة.

مع تمنياتنا بالتوفيق

انتهى



(ب)



(١)



(د)



(ج)



(٣)

(٢)

(١)



(٥)



(٤)



## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١/١٩٩٢

قسم التصوير

الزمن: ساعتان

اجب عن اربعة أسئلة فقط ما يلي:

١- عُهد إليك بالقيام بمعرض للتصوير الفوتوغرافى يبين معالم القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة فيما لا يتجاوز عشر لقطات فوتوغرافية.

أ- اختر عشرة موضوعات تصلح لأن تكون موضوعا لهذا المعرض.

ب- اذكر الخطوات الواجب اتباعها لتنفيذ إحدى اللقطات.

ج- وضع المعدات والأجهزة التى تستعين بها لتصوير المعرض.

د- بَيِّن بالرسم (كلما أمكن) شكل الصور التى ترغب فى التقاطها.

٢- المصور الناجح يتمتع بقوة ملاحظة ، تتيح له مشاهدة ما لا يستطيع غيره من الناس ملاحظته فى الظروف العادية.. اذكر خمس صور يتم التعرف من خلالها على ما يحدث فى أحد محلات الأوكازيون.

٣- بين أوجه التشابه والاختلاف بين كل من عين الانسان وعدسة آلة التصوير الفوتوغرافى.

٤- إن العناصر الفنية التى يستخدمها المصور لإظهار إبداعاته الفنية قد يستعملها بشكل وظيفى وقد يستعملها بشكل إبداعى تضيف للعمل قيمة فنية وجمالية.

اذكر أهم العناصر موضحا ذلك من خلال أربعة مشاهد لأفلام شاهدها .

٥- تكلم عن فريق عمل التصوير فى الفيلم السينمائى موضحا دور كل منهم فى تصوير الفيلم.

انتهى

مع التمنيات بالتوفيق

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٢ / ١٩٩٣  
امتحان المرحلة الاولى

أجب عن خمسة أسئلة فقط من الأسئلة التالية :

١- تقبمت للالتحاق بالمعهد العالى للسينما قسم التصوير للعام الدراسى ٩٢-٩٣ .  
بيّن الأسباب التى من أجلها قمت بالتقدم لقسم التصوير بصفة خاصة وللالتحاق  
لدراسة السينما بوجه عام.

(وضح اجابتك فيما لا يزيد على ٢٠ سطرا)

٢- تتكون آلة التصوير الفوتوغرافى من مجموعة أجزاء .

انكر أربعة أجزاء من آلة التصوير ونوع آلة التصوير التى تستخدمها.

٣- (أ) عندما تقوم بتصوير صورة فوتوغرافية تراعى ما يلى :

أ- وقت التصوير ( الحساسية )

ب- الإضاءة ( الغالق - قينة العدسة )

ج- موضوع التصوير ( نوع العدسة )

(ب) الصورة الملونة تتميز بألوانها الجذابة .. أما الصورة الأبيض والأسود فإنها  
تتميز بـ :

( فى حدود أربعة أسطر )

٤- أمامك مجموعة من الأسماء.. اكتب مهنة كل اسم أمامه: على بدرخان - ماهر راضى

- عبدالعظيم عبدالحق - عبدالعزيز فهمى - شادى عبدالسلام - وحيد فريد - عادل

منير - صلاح أبوسيف - سمير فرج - على سالم.

٥- أ- انكر اسم آخر فيلم سينمائى شاهدته وأعجبك تصويره ؟ ومن هو مدير تصوير  
الفيلم.

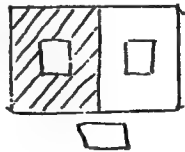
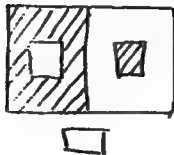
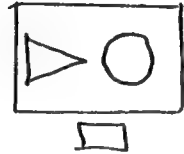
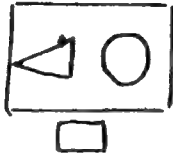
ب- ما هى الأسباب التى جعلتك تعجب بتصوير (هذا الفيلم) ؟

( فى حدود ١٠ أسطر )

٦- ضع لنفسك سؤالاً كنت تتعنى وجوده فى ورقة الأسئلة واجب عليه فى حدود ١٠ أسطر.

(١٠ درجات)

امامك صورتان بهما نفس الاشكال ضع علامة ( ✓ ) تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر بدون تعليق..



أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٣ / ١٩٩٤

المرحلة الاولى

الزمن : ٣ ساعات

قسم التصوير

١- اذكر أهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتوغرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية.

ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما؟

٢- قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة.

ما هى الفروق التى تتوقع وجودها بين كل من العاملين الفنيين؟

(فى حدود ثلاثة فروق)

٣- ما هى الخطوات الواجب اتباعها لإعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبك؟

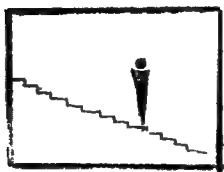
ب - اذكر ألوان الطيف بالترتيب.

ج- ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد البؤرى والعدسة طويلة البعد البؤرى؟

٤- ضح لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده ضمن أسئلة الامتحان، وأجب على هذا السؤال فى حدود نصف صفحة على الأقل.

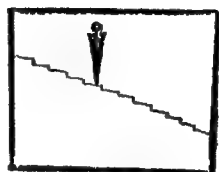
(وضح إجابتك بالرسم كلما أمكن)

٥- أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضح علامة ( ✓ ) تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر.



[ ]

1



[ ]



[ ]

c



[ ]



[ ]

2



[ ]

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٣ / ١٩٩٤  
المرحلة الاولى

قسم التصوير الزمن : ٣ ساعات

١- اذكر اهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتوغرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية.

ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما؟

٢- قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة.

ما هى الفروق التى تتوقع وجودها بين كل من العاملين الفنيين؟

(فى حدود ثلاثة فروق)

٣- ما هى الخطوات الواجب اتباعها لإعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبتك؟

ب - اذكر ألوان الطيف بالترتيب.

ج- ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد البؤرى والعدسة طويلة البعد البؤرى؟

٤- ضع لنفسك سؤالاً كنت تتمنى وجوده ضمن أسئلة الامتحان، وأجب على هذا السؤال فى حدود نصف صفحة على الأقل.

(وضح إجابتك بالرسم كلما أمكن)

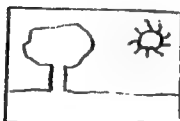
٥- أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة ( ✓ ) تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر.



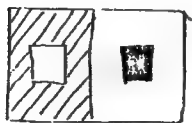
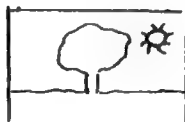
٤



٥

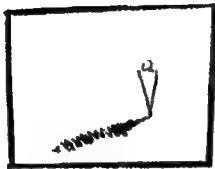


٦

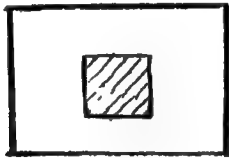


٧

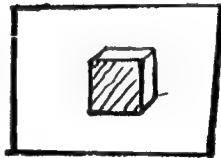




٨



٩



١٠





أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للفنون

امتحان القبول ٩٤ ، ٩٥

الزمن : ساعتان

قسم التصوير

اجب عن الأسئلة التالية :

١- التعبير عن المفاهيم التالية مع الرسم المبسط:

١ - تنظيم الأسرة

ب- الإرهاب

ج- الجوع

د- الغضب

هـ- الحب

٢- أكمل ما يلى فى ورقة الإجابة :

١- يتوقف التعريض الضوئى للصورة على عاملين أساسيين هما ..... و .....

ويتم تنسيقها بناء على ..... الموجود داخل الكاميرا.

ب- تعتمد عناصر التكوين فى الصورة على عدة عوامل منها ..... و .....

..... و .....

ج- حين تصوير لقطة فوتوغرافية لأحد الحقول نهارا. فإنه عادة ما تكون فتحة

العدسة ..... وسرعة الغالق ..... بينما حساسية الفيلم .....

د- حين تصوير لقطة فوتوغرافية للقاهرة ليلا من مكان مرتفع، فإن فتحة العدسة عادة

تكون ..... والسرعة ..... وحساسية الفيلم .....

٣- اذكر ما تعرفه عن خمس مما يلى :

نفيس صابق - قائمة شندلر - جمال السجيني - تولستوى ، الجيوكونده - تاجر

البندقية - أورسون ويلز - عاصفة الصحراء - فاروق الباز.

٤- تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة؟

(١٥ درجة)

ملحوظة :

- ١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الاربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦.
- ٢- الناجحون في هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان قبول قسم التصوير عام ٩٥ ، ٩٦

اجب عن الأسئلة الآتية ؟

١- الصورة الجيدة يلزمها تعريض صحيح.. وضح هذا المعنى مع شرح العناصر الأساسية للتعرض؟

٢٥ درجة

٢- اذكر ما تعرفه عن سينما الخيال العلمى مع ذكر اسم أحد الأفلام التى رايتها وما يميز هذه الأفلام عن غيرها ؟

١٥ درجة

٣- أمامك ثلاثة وجوه مختلفة، اذكر ما يوحى به كل منها.

٥ درجات

٤- تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

١٥ درجة

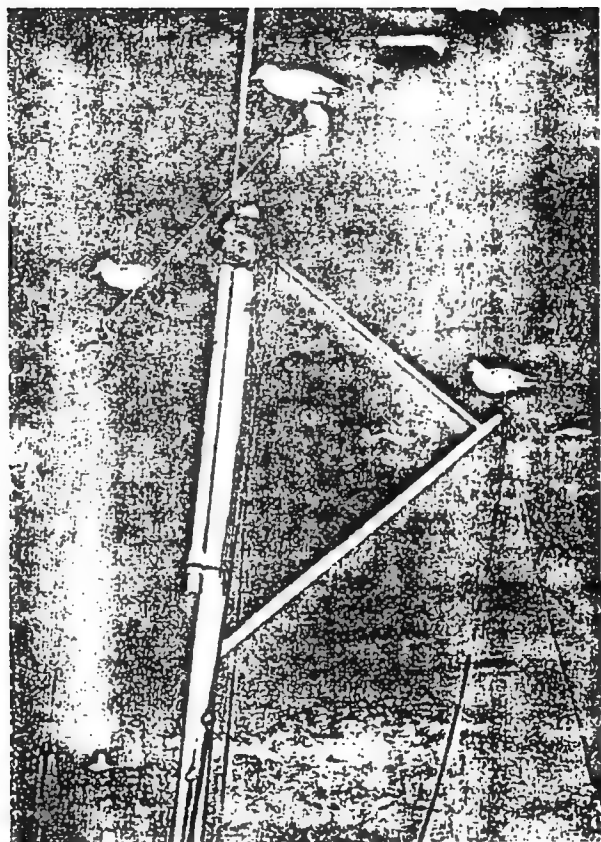
ملحوظة :

١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الاربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦.

٢- الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق



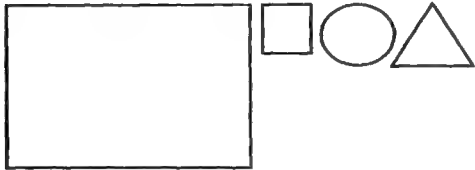
امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٦ - ١٩٩٧

تاريخ الامتحان ١٩٩٦/٩/٢٢

السؤال الاول (٢٥ درجة)

١- من خلال تلك العناصر ارسم تكويناً وبلل على هذا التكوين داخل حدود الكادر.



ب- من خلال الشكل ١ ، ب اختر الشكل المناسب ولماذا اخترت هذا الشكل؟

١- ما هى الموسيقى المناسبة لهذه الصورة.. وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

السؤال الثانى :

ب- ما هى الموسيقى المناسبة لهذه الصورة وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

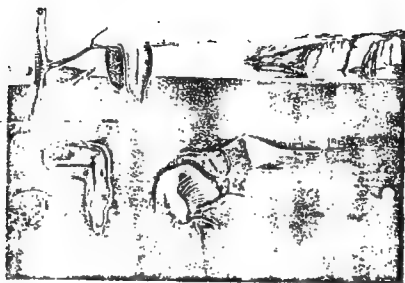
السؤال الثالث : (١٠ درجات)

قطة تحاول اخذ السمكة الموجودة داخل إناء زجاجى موضوع على المنضدة، ما هى

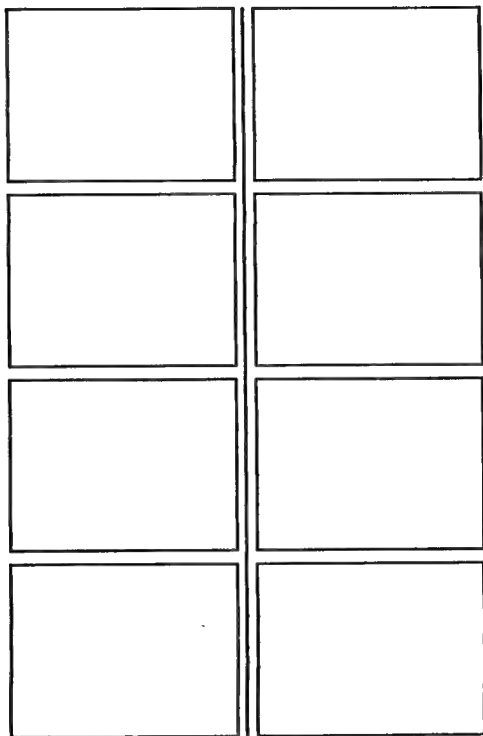
نوع الموسيقى والمؤثرات التى تختارها لهذا المشهد .. ؟ ارسم ذلك من خلال لقطات

متتابعة لهذا المشهد فى حدود ٨ كادرات.





السؤال الثانى





امتحانات القبول لعام ٩٧ / ٩٨

أجب على الأسئلة الآتية :

١- ضع فتحة العدسة والزمن المناسب لتصوير اللقطات التالية علما بأن حساسية الفيلم

المستخدم 100 A S A

أ- الجسم وجهه تسقط عليه الشمس

ب- الجسم في ظل تحت شجرة

ج- الجسم تحت سماء ملبنة بالغيوم

د- الجسم يقف أمام منظر للغروب

هـ- الجسم تحت سماء ممطرة

٢- اكمل ما يأتي :

أ- العدسة الزوم هي .....

ب- فتحات العدسة بالترتيب هي .....

ج- تدريج زمن التعريض هو .....

د- حرف T يعني .....

هـ- حرف B يعني .....

٣- البيانات الموجودة على أوجه علبة الفيلم الخام هي .....

٤- عملية الرتوش هي .....

٥- ١ - يستخدم الرقم الدليل حين التصوير ليوضح .....

ب- مقياس التعريض يساعد المصور في إيجاد

١- .....

٢- .....

٦- انكر خمسة من الأجزاء الرئيسية لآلة التصوير .

قسم : التصوير  
الزمن : ساعتان

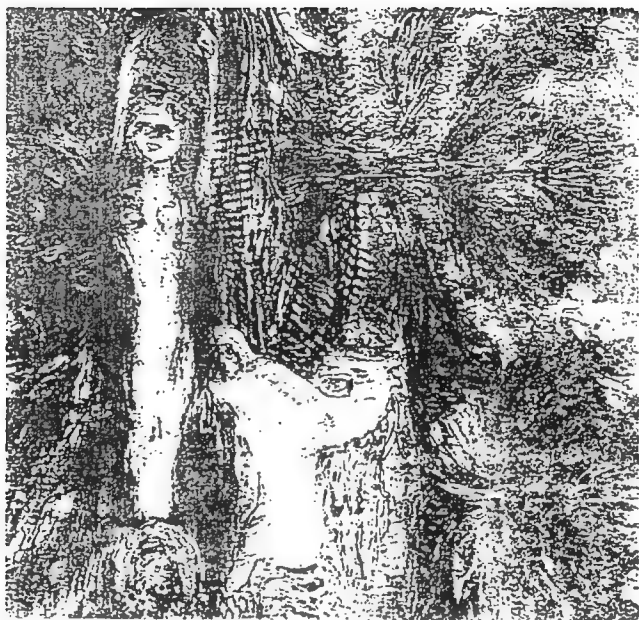
١- يمنية الفنون  
المعهد العالي للسينما

### امتحان القبول ٩٨ ، ٩٩

- ١- طلب منك تصوير مجموعة صور تعبر عن السياحة في مصر، هل تختار التصوير بالألوان أو الأبيض اسود، ولماذا من وجهة نظرك؟
- ٢- من خلال مشاهدتك اذكر أهم مميزات  
أ- الصورة الاعلانية  
ب- الصورة الفوتوغرافية الشخصية  
ج- الصورة الصحفية
- ٣- تكلم عن انطباعاتك عن تصوير أغاني الفيديو كليب
- ٤- اذكر فتحة العدسة ، وزمن التعريض اللازم في الحالات الضوئية التالية ، علما بأن الفيلم المستخدم ذو حساسية (100 A. S. A)  
أ- شخص يقف وخلفه الشمس.  
ب- شخص يقف داخل غرفة والسماء تظهر من الشباك نهارا.  
ج- مجموعة زهور جافة على خلفية بيضاء داخل فارة.  
د- مجموعة زهور داخل فارة على خلفية ملونة.  
هـ- مجموعة اشخاص ينتظرون مترو الانفاق داخل محطة أرضية.

ثالثا :

ما هي الأصوات المعبرة عن مكونات هذه الصورة. بأسلوب درامي.



**السؤال الأول :**

ا- اكتب تحلیلاً عن الصورة المعطاة لك من حیث العناصر التشكلیة الموجودة بها.

ب- حدد على الصورة بالقلم الجاف ثلاثة أشكال بتكوينات مختلفة واكتب عن كل تكوين وجهة نظرك.

**السؤال الثانى :**

العين هى العدسة التى ترى الأشياء.. اشرح هذه العبارة ووضح أوجه التشابه بين العين البشرية وعدسة آلة التصوير.

**ملحوظة :** الصورة تسلم مع ورقة الاجابة



امتحان القبول للعام الدراسى ٢٠٠٠ ، ٢٠٠١

١- فى إحدى مباريات كرة القدم مطلوب منك تصوير عشر لقطات فوتوغرافية لتغطية أحداث المباراة.

ا- ما هى المواضيع والأحداث التى يمكن أن تركز عليها وتقوم بتصويرها.

ب- اذكر المعدات التى يمكن أن تكون معك أثناء تصوير المباراة نهارا او ليلا.

٢- تصادف وجوبك فى برج التليفزيون الذى احترق منذ اسبوع وكان معك كاميرا فوتوغرافية.

حدد مجموعة من اللقطات لإظهار درامية الحادث.

٣- مرفق بورقة الاسئلة السؤال الثالث عبارة عن عدد ٢ ( اثنين ) صورة أجب عن الاسئلة للمصاحبة لكل صورة.



أجب عن الأسئلة التالية

- أ- ما هو انطباعك حين تشاهد هذه الصورة.
- ب- انكر أسباب هذا الانطباع من عناصر الشكل في الصورة.



أمامك هذا المنظر من الطبيعة مطلوب أن تقوم بعمل ثلاث كادرات فوتوغرافية من هذا المنظر.  
- حدد الكادرات على الصورة نفسها -

رابعاً:  
تخصص  
هندسة الصوت



## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الاولى لعام ١٩٩١/٩٠ -سبتمبر

زمن الامتحان : ساعتان ونصف

### السؤال الاول :

نشرت جريدة الاهرام فى عندها الصابر صباح اليوم الخبر فى صفحة الحوادث:

**مريضة تنفجر بإلقاء نفسها من شرفة المستشفى**

انتحرت سيدة مريضة بمستشفى عين شمس، حيث لقيت مصرعها فى الحال.

وكانت شرطة حرس المستشفى قد تلقت بلاغا من سيدة ( ٢٨ سنة ) بأنها اثناء وجودها بقسم جراحة القلب بالمستشفى ويرفقه كريمتها شاهدت المريضة تصعد إلى شرفة الغرفة فأسرعت لإحضار الطبيب النوبتجى لإتقانها إلا أنها ألقت بنفسها حيث سقطت على الأرض وسط بركة من الدماء.

وأفادت التحريات أن المريضة واسمها « سحر عبده احمد » كانت تعاني فى « الآونة » الأخيرة من بعض الاضطرابات النفسية. وتولت النيابة التحقيق.

والمطلوب أن تحول هذا الخبر إلى مشاهد متتابعة ، على أن تضع تصورك للمؤثرات الصوتية والموسيقى المناسبة التى تعبر دراميا عن الحدث.

### السؤال الثانى :

سمعت بأفلام السينما الصامتة، فكيف كان يعبر الممثل عن الكلام فى هذه الأفلام؟..

### السؤال الثالث :

أجب عن أحد السؤالين التاليين :

( ١ ) يدور حاليا نقاش حول الأغنية المصرية بين القديم والحديث. تحدث عن اهتماماتك

بهذا الموضوع ورايك الشخصى فيه.

(ب) تحدث عن الفرق بين استماعك لأغنية من خلال كاسيت داخل سيارة تاكسى، وبين

استماعك لنفس شريط الأغنية من خلال كاسيت بالمنزل.

### السؤال الرابع :

ثبت أن للالوان أثرا درامياً فى تكوين الصورة، كما أن للصوت نفس الأثر فى علاقته

بالصورة.. اشرح ذلك، بالتطبيق على أحد المشاهد السينمائية من فيلم شاهدته.

#### السؤال الخامس :

رجل كفيف وفتاة صماء بكاء، تجمعهما رابطة أسرية..

- كيف يمكن لكل منهما التعبير عما يدور في وجدانه للآخر ؟

- واكتب عن تصوراتك لموقف بينهما.

#### السؤال السادس :

( ١ ) عرّف ما يأتى : الترددات المنخفضة - التشويه - الترددات العالية - الموجة المركبة -

الترددات المتوسطة - الصدى الصوتى.

(ب) انقل العبارات التالية ثم ضع علامة ( ✓ ) امام الإجابة الصحيحة :

- تنتقل موجات الصوت فى الفضاء الخارجى.

- تنتقل موجات الصوت فى المواد السائلة.

- تنتقل موجات الصوت فى المواد الغازية.

- تنتقل موجات الصوت فى الفراغ.

- تنتقل موجات الصوت فى المواد الصلبة.

- تنتقل موجات الصوت فى اعماق البحار.

- تنتقل موجات الصوت فى درجة حرارة تحت الصفر المئوى.

انتهى

مع تمنياتنا التوفيق

## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الاولى ١٩٩٢/٩١ - سبتمبر

قسم : هندسة الصوت

زمن الامتحان : ساعتان ونصف

- ١- كيف يريد التعرف بحضور الدورة الافريقية.. بين كيف يمكنه ذلك.  
وما هى الالعاب التى يمكنه التعرف على مبارياتها كاملة.
- ٢- كيف يمكنك التعرف على الشروق والغروب زمنيا من سماعة للأصوات فى القرية والمدينة.
- ٣- اذكر عناصر الصوت فى الفيلم السينمائى وأى عنصر منهم يثير اهتمامك.
- ٤- ما هو الفرق بين الأذن البشرية والميكرفون موضحا بالرسم إن أمكن.
- ٥- رتب سرعة الصوت فى كل من :  
الهواء - الماء - الصلب - الغاز - الفراغ.
- ٦- عند وجوئك بمستشفى رأيت شخصين :  
الاول : نجا من حادث بنجاح العملية.  
الثانى : توفى ابنه بعد إجراء العملية  
اذكر الأصوات التى يمكنك وضعها من هذه الشخصيات ، «موسيقى - مؤثرات - حوار» .  
اجب عن اربعة اسئلة فقط: منهم الاول والثانى اجباريا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الأولى ١٩٩٣/٩٢

قسم: هندسة الصوت

الزمن : ثلاث ساعات

أجب عن الأسئلة الآتية :

- ١- مرت فى هذا العام أحداث فنية هامة - اذكر أهم هذه الأحداث من وجهة نظرك -  
ووضح أهمية هذه الأحداث والعائد الثقافى والفنى على المجتمع.
- ٢- اكتب ما تعرفه عن أهمية الصوت فى حياتنا- وكيف يمكن استخدامه فنيا .
- ٣- اكتب ما هى الأصوات التى تسمعها من لحظة استيقاظك من النوم حتى ذهابك إلى المدرسة - وبيّن كيف يمكن تحويلها إلى مشهد إذاعى مسموع فى حدود دقيقتين.
- ٤- ما هى الآلات الموسيقية المكونة لكل من الأوركسترا الغربى والشرقى - وما هى الآلات المستحدثة عليها. ثم اذكر مقطوعة موسيقية تفضل الاستماع إليها ولماذا ؟
- ٥- فى حالة الاستماع إلى صوت صادر من « المذياع - التلفزيون - التلفيزيون - الفيلم السينمائى » ما هى أوجه الاختلاف السمعى بين كل منها .

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول

قسم: هندسة الصوت

سبتمبر ١٩٩٣

اجب عن اربعة من الاسئلة الآتية :

السؤال الاول اجبارى :

١- كون مشهداً درامياً من المؤثرات الآتية :

مطلق نارى - فرملة سيارة - صوت الرعد - زقزقة عصافير - نباح كلب - خطوات أرجل - جرس تليفون.

٢- اكتب ما تعرفه عن :

الميكروفون - الراديو - التليفزيون - السماعه المكبرة - الدويلاج - المكساج.

٣- ما هى الآلات الموسيقية المستخدمة فى الأوركسترا السيمفونى والتخت الشرقى - مع ذكر بعض الآلات الموسيقية الحديثة.

٤- رايت فيلما سينمائيا وأعجبك الصوت فى احد مشاهد.. تكلم عن العناصر الصوتية المكونة له وكيف تم تنفيذه.

٥- ( ١ ) عرّف الصوت من الناحية الفيزيائية.

( ب ) اكتب مقارنة بين السمع والرؤية كوسيلتى اتصال مهمتين.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما  
قسم: هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسى ١٩٩٥ / ٩٤  
المرحلة الاولى

الزمن : ساعتان

أجب عن الأسئلة الآتية :

١- قال سقراط لأحد تلاميذه.

« تكلم حتى أراك »

اكتب فى هذا الموضوع موضعا أهمية السمع والتعبير الصوتى وعلاقتها بالرؤية.

٢- الاذاعة والتلفزيون والسينما .. وسائل اتصال فنية ... تكلم عن استخدامات الصوت

فى كل من هذه الوسائل .

٣- اكتب عن خمس من الآتى:

تولستوى - الجيوكتنه

تاجر البنديقة - أورسون ويلز.

اديسون - جراهام بل.

الكونشرتو - التخت الشرقى.

طلعت حرب - المكساج.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٦ / ٩٥

قسم : هندسة الصوت

التاريخ : ١٩٩٥/٩/٣

الزمن : ثلاث ساعات

اجب عن واحد من السؤالين الآتيين :

(الدرجة من ٣٠)

(١) طالعنا الصحف القومية عن الحادثة المذكورة.

عبر عن مضمون هذه الحادثة باستخدام اصوات مختلفة (الموسيقى والمؤثرات) مرتبة بحيث تعلى مسمعا صوتيا حسب تخيلك للموضوع.

صفحة .. على دقات الطبول

قررت المليونيرة الحسنة ان تجعل حفل عيد زواجها حديث كل الناس. اخبرت زوجها انها اعدت مفاجأة ضخمة لكل المدعوين.. واستطردت تقول لزوجها: «حتى انت سوف تدهشك مفاجأتى بشدة» قضت اليوم كله تجهز قاعة شقتها الرائعة بنفسها.. ملأت الزوايا والاركان بباقات الزهور.. اتفقت مع اكبر الفنانك على تقديم بوفيه العشاء والحلى.. أمسكت بالتليفون للتأكد من وصول بطاقات الدعوى المكتوبة فوق أوراق البردى إلى اصديقاتها واصديقاء زوجها.. وفى المساء ارتدت فستانها الاسود الحريري الذى يلف جسدها الابيض المشوق وكأنه العناق الاخير بين الليل ونور الصباح!.. مضى الحفل الأسطوري الذى احياء اثنان من كبار المطربين حتى وصل إلى نهايته.. وحينئذ أمسكت المليونيرة بيد زوجها ثم التفتت للمعازيم على طريقة الأفلام المصرية القديمة تعلن عن خبر مهم.. ومفاجأة مثيرة!

صمت المدعوون وكان فوق رؤوسهم الطير.. وفجأة قالت الزوجة: «يا جماعة.. زوجى لا يريد أن يصدق أن حياتى معه وصلت إلى نهايتها!.. بح صوتى وجف ريقى من كثرة توسلاتى له أن يطلقنى.. لقد قررت ان يكون آخر يوم فى حياتنا المشتركة هو آخر يوم عامنا السادس.. ولن ابدأ معه العام السابع أبدا.. أرجوه ان تستيقظ رجولته، ويطلقنى أمامكم!».

ساد الهرج والمرج.. لكن يد الزوج ترتفع فجأة لتصفع زوجته المليونيرة بشدة، ثم يصيح فيها بأعلى صوته: «انت امرأة من جهنم.. سافلة.. وحقيرة.. وطارق بالتلاتة!».

ارتبك المدعوون لحظة ثم بدأوا فى الانصراف المنظم.. الوجوه تعلوها الدهشة.. والنظرات تهرب من أن تلتقى ببعضها البعض.. بينما الزوجة تتحسس بأحد يديها مكان الصفعة..

وتشير بيدها الأخرى إلى باب الشقة تطالب زوجها بأن يخرج فوراً من حياتها.. ومن باب الشقة!.. فى الوقت الذى جلست فيه طفلتهما الصغيرة تداعب صغيرة شعرها الطويل دون أن تفهم شيئاً مما يدور! ثار الزوج وهدد زوجته لو لم تخرج هى من شقته باهظة الثمن.. سكنت لحظات ثم نظرت له فى تحد وهي تخبره أنها سترد له الصاع صاعين.. وتجعله يخسر حتى الجلد والسقط!.. بعدها أخذت حقيبتها وطفلتها التى فشلت فى التثبيت بأبيها.. وانصرفت فى غضب!

.. ويبدو أن الزوجة كانت واثقة مما تقول وتهدد!

أقامت دعوى حضانة وتمكين.. كسبت القضية؛ باعتبارها أما حاضنة. وعادت إلى الشقة الرائعة بحكم القانون.

### ودارت الأيام!

مضى عام ونصف العام خاصم فيها النوم عيني الزوج.. لم يدرج خاطره ليلة واحدة شريط الذكريات منذ فارق خاله الثرى الحياة.. كانت ثروة الخال تتجاوز تسعة ملايين جنيه ، ورثت زوجته الشابة معظمها.. خاصة أن «المرحوم» كان قد نقل بعض العقارات والشركات إلى زوجته على سبيل الهبة حال حياته.. وحينما مات لم يكن هناك من أقاربه غير ابن شقيقته طالب الليسانس الذى رياه منذ طفولته.. حاول الشاب أن يقنع خاله بعدم الزواج بعد أن خاض أكثر من تجربة.. وشاب شعره.. وبلغ من العمر أرثله.. لكن الخال ظن أن ابن شقيقته عينه على الميراث فاتم زواجه من الحسنة مديرة شركته الأم.. وبعد ثلاث سنوات من الزواج مات الخال.. ولم يرث الشاب غير ربع مليون جنيه.. وقبل أن يخرج من بيت خاله استوفقت الحسنة الأرملة.. توصلت إليه ألا يتركها وحدها.. أغدقت عليه بحنانها ورقتها حتى صارحها بحبه.. منحتة قوة شمشون وعواطف قيس، فبأمر يطلبها للزواج.. أخبرته أنها تريد أن تشعر بقيمتها عنده.. طلبت أن يشتري لها شقة فخمة بالمال الذى ورثه.. خاصة أن لقمة العيش متوافرة.. لم يتردد. اشترى لها الشقة والتحق موظفاً بإحدى شركاتها فور زواجهما.. أنجبا طفلة جميلة.. تعلقت الصغيرة بليها بشكل جنونى.. وانصرفت الزوجة إلى إقامة حفلات الرقص والشرب والتعارف ليلة بعد ليلة.. وحينما بدأت معارضة الزوج طلبت الطلاق وأصررت عليه.. تجاهل الزوج نداءاتها المتكررة.. وتظاهرت هى بمصالحته حتى كان موعد الحفل المشنوم.

عام آخر يمضى.. وفجأة همسوا فى أذن الزوج بمفاجأة!

تأكد الزوج من همسات المقرين إليه.. أقام دعوى أمام محكمة الجيزة الكلية برئاسة



المستشار صبرى بكر وأمانة سر محمد على محمد. وقف هشام خليفة المحامى يروى الفصل الأخير:

« لقد ذهب الزوج المهور إلى بيته القديم ليقطع الشك باليقين فيما سمعه .. وهناك وجد رجلا غريبا يرتدى الثبيجا والروب يجالس زوجته شبه العارية وتتوسطهما اكواب البيرة وطفلتها الصغيرة!.. وهنا هتفت الزوجة فى كبرياء : بأنها تزوجت عرفيا.. وأنه لن يستطيع الاتبات وإن يسترد طفلته أو شقته.. وطريقته شر طردة رغم بكاء وصراخ ابنته الصغيرة التى كاد قلبها يتوقف وهى تشهق تودع أباه! »

الجميع هنا فى محكمة الجيزة الكلية جلسوا يترقبون الحكم. بعد لحظات دخل المستشار صبرى بكر رئيس المحكمة؛ ليعلن الحكم فى الدعوى بعد أن شهدت شقيقتنا الزوجة على زواجها العرفى.. وقضت المحكمة بتمكين الزوج من شقته ومنحه حق حضانة طفلته بعد زوال صفة الحضانة عن الزوجة.. ولأنها لم تعد أمينة على تربية ابنتها.

(ب) للصوت أهمية خاصة فى الفنون..

تكلم فى هذا الموضوع مع ذكر الاستخدامات الدرامية المختلفة للأصوات الآتية :

صوت أقدام - فتح وغلق باب - طلق نارى - قطار سكك حديدية - باخرة - بكاء - ضحكات - نباح كلب - مواء قطه.

ثانيا : أجب عن أحد السؤالين الآتئين :

(الدرجة من ١٥)

(١) الموسيقى من الفنون المسموعة.

تكلم عن إحدى المقطوعات الموسيقية التى أثرت فىك مع ذكر الآلات الموسيقية التى استخدمت فيها.

(ب) إذا كنت تقف وسط الصحراء وتتوقع حدوث كارثة طبيعية فى هذا المكان.

فما هى الأصوات التى يمكن أن تسمعها فى ذلك الوقت مع تحديد نوع الكارثة ؟

ثالثا :

(الدرجة ٥ من ١٥)

فيما أفاد التطور التكنولوجى فى الأجهزة الصوتية وتأثير ذلك على السمع ؟

انكر بعض هذه الأجهزة شارحا إحداها بالتفصيل.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

اجب عن خمسة فقط من الأسئلة :

- ١- اشرح مميزات وعيوب المجالات الآتية فى الحياة عامة وفى مجال تخصصك خاصة :
  - ١- الكمبيوتر
  - ٢- الإنترنت
  - ٣- الإذاعة
  - ٤- الفيلم السينمائى
- ٢- هل رأيت فيلما سينمائيا ( اجنبيا أو عربيا ) أكثر من مرة - ولماذا؟ مع ذكر أحد المشاهد ودور الصوت فيه بالتفصيل.
- ٣- كون مشهرا إذاعيا فى نصف صفحة باستخدام أصوات مرتبة للتعبير عن حالة فرح شديدة فى جو عام حزين.
- ٤- تحدث عن معرفتك بالآتى :
  - أ- الايقاع
  - ب- الرتم
  - ج- الكونشرتو
  - د- السيمفونية
- ٥- ما الفرق بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العربية والموسيقى الكلاسيكية الغربية مع ذكر أمثلة أو نماذج استمعت إليها.
- ٦- فى تاريخ السينما العالمية أو المصرية توجد أفلام يكون البطل فيها كفيف البصر - اشرح أهمية الصوت لهذه النوعية من الأفلام مع ذكر أمثلة من أفلام شاهدها فى حياتك.
- ٧- قل ما تعرفه عن الآتى:  
دات - C. D - هاى فاى - AM - FM - دولى.

أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨ / ١٩٩٩م  
قسم : هندسة الصوت

اجب عن الأسئلة الآتية :

- أولاً : تكلم عن أهمية الصوت فى حياة الإنسان فيما لا يقل عن ثلاثين سطرا.  
ثانيا : بعد قراءتك للحدث التالى عبّر عنه بواسطة الأصوات المختلفة دون استخدام الكلمات المنطوقة « الحوار ».  
الضباط المزيفون بعد ضبطهم :

كمين مزيف يهاجم المواطنين بالطرق السريعة

كتب : احمد عبد الكريم

انتحل خمسة أشخاص صفة ضباط مباحث وجنود شرطة وارتنى أحدهم الزى العسكرى.. قام افراد العصابة بالاستيلاء على أموال بعض المواطنين بعد تفتيشهم؛ بحجة أنهم يحملون أسلحة ومخدرات.. فوجئ المجنى عليهم بعد انصرافهم بسرقة أموالهم.  
تلقى اللواء مساعد وزير الداخلية لأمن القليوبية عدة بلاغات من المجنى عليهم من بينهم تاجر طيور استوقفه المتهمون بالطريق السريع اثناء ذهابه لشراء طيور من بنها .. اكتشف بعد تركهم بأنهم استولوا منه على ١٥٠٠ جنيه.. ومن عبد النبى إسماعيل خميس (٣١ سنة) مزارع على مبلغ ٥٠٠ جنيه ومن شحاتة محمود محمد (٦٠ سنة) بالمعاش على مبلغ ١٥٠٠ جنيه.  
بلت تحريات اللواء مدير المباحث والعميد رئيس المباحث أن المتهمين الخمسة ينتحلون صفة ضباط ورجال شرطة سريين.

تمكن رئيس مباحث قسم قليوب ومعاونيه من ضبط المتهمين متلبسين فى أحد الأكنة الوهمية يستوقفون سيارة ويحاولون تفتيش صاحبها .. أحالهم اللواء نائب مدير الأمن لقطاع الجنوب إلى النيابة التى أمرت بحبسهم.

### خامساً :

تخصصا الرسوم  
المتحركة وهندسة  
المنظر السينمائية

**امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما**  
**المرحلة الاولى لعام ١٩٩١/٩٠ - سبتمبر**  
**قسم : الرسوم المتحركة**

**الزمن : اربع ساعات**

ارسم بالقلم الرصاص المجموعة التى امامك مبينا مناطق الظل والنور وعلاقة نسب  
المجسمات كل منها بالآخر وخامة كل منها فى تكوين داخل إطار حدود اللوحة.

أكاديمية الفنون  
المعهد العالى للسينما  
قسم الرسوم المتحركة

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٩/٩٨

للمتقدمين لقسم : الرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

الموضوع :

ارسم غرفتك الخاصة بمنزلك بالحالة التى هى عليها الآن دارسا إيها بالقلم الرصاص.

## امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الاولى لعام ١٩٩١/٩٠ - سبتمبر

قسم: هندسة المناظر السينمائية

الزمن : أربع ساعات

امامك مجموعة من الجسمات والمطلوب رسمها بالقلم الرصاص - على أن يراعى الآتى :

- ١- تحقيق الاحساس بالمنظور.
- ٢- إظهار الاحساس بالظل والنور لتأكيد الأبعاد.
- ٣- إظهار الاختلاف فى الخامات للجسمات.
- ٤- النسبة والتناسب بين الجسمات المختلفة.
- ٥- أن يشغل التكوين حيزا مناسباً من الورقة البيضاء التى أمامك.
- ٦- إظهار التفاصيل الدقيقة للعناصر والجسمات.
- ٧- دراسة قطعة القماش وتحقيق الظلال الذاتية والمرتمية عليها وعلاقتها بمجموعة الجسمات.

امتحان القبول للعام الدراسى

١٩٩٨ / ٩٧

التخصص لقسى هندسة المناظر

والرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

حضر أحد الطلاب من الأرياف ليستكمل دراسته بالقاهرة.. ووقع اختياره على موقع يسكن به فى حجرة صغيرة فوق سطح إحدى العمارات بميدان التحرير..  
ارسم منظرا يظهر الحجرة والجو المحيط بها مبينا موقعها من السطح.. مع إظهار الخلفيات المحيطة بالموقع.. وإيضاح العناصر الموجودة بالسطح والمحيطة بالحجرة والخامات المستخدمة المبنية منها الحجرة مثل الخشب أو الطوب أو الحجر أو خلافه مع استخدام القلم الرصاص.



امتحان القبول للعام الدراسي ٢٠٠٠ / ٢٠٠١

أجب عن الأسئلة الآتية :

(١) اذكر ما تعرفه عن :

NOISE , DAT , AM , FM , C.D

octave, النذببة (Frequency)

(٢) اذكر بعض الآلات الموسيقية المستخدمة في كل من: الفنون الشعبية والموسيقى

العربية والموسيقى الكلاسيكية مع عدم تكرار آلات أى نوع مع الآخر - ثم اذكر تصنيف آلات الأوركسترا بشكل عام.

(٣) اذكر أسماء ووظائف بعض المفاتيح التي تتحكم في الصوت (خلاف مفاتيح التشغيل) في الأجهزة الصوتية الشائعة.

(٤) تخيل أنك تسير على كوبرى قصر النيل متجها إلى ميدان التحرير ثم إلى جاردن سيتي.

اذكر الأصوات التي تسمعها من بداية السير على الكوبرى إلى الميدان وحتى وقوفك في ميدان وسط جاردن سيتي مبينا الاختلاف بين هذه المناطق صوتيا.

مع اطلب التمنيات بالتوفيق

### امتحان القبول للعام الدراسي ٢٠٠٢/٢٠٠١

أجب عن الأسئلة الآتية :

- (١) ما هو الفرق بين الآلات الموسيقية الكهربائية والآلات الموسيقية التقليدية وطبيعة الصوت الصادر من كل منها مع التوضيح بأمثلة.
- (٢) الصوت والضوء - ما هي أوجه الشبه والاختلاف بينهما ، وضع اجابتك بالرسم ومستشهدا بنماذج من الحياة.
- (٣) ما هي الاختلافات الرئيسية بين الأصوات البشرية وكيف تميز بينها ، اكتب شارحا اسباب هذه الاختلافات.
- (٤) رتب المواد الآتية من حيث سرعة انتقال الصوت خلالها ترتيبا تصاعديا:  
( الحديد - الخشب - الزجاج - الأكسجين - الزيت - الماء - الهواء المالح ) .
- (٥) « للصوت أهمية عظمى في حياتنا وواقعنا » اكتب - فيما لا يقل عن صفحة - الفرق بين الصوت في الأعمال الفنية في كل من: السينما ، والإذاعة ، والتلفزيون ، وبين الواقع المحيط بنا .

مع التوفيق

المادة / طبيعة صامدة

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

الزمن : ٣ ساعات

قسم : الرسوم المتحركة

الامتحان / قبول للدراسة بالمعهد

٢٠٠٢/٢٠٠١

ارسم الشكل الذى امامك مع إبراز الخامة والنور والظلال واحترام النسب.

د. رشيدة الشافعى

## امتحان القبول

دفعه ٢٠٠١-٢٠٠٢

قسم هندسة المناظر

الزمن ٣ ساعات

ارسم الشكل الموجود أمامك بالقلم الرصاص.

رئيس قسم هندسة المناظر

أ.د محمد عزب

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨ / ٩٩

قسم هندسة المناظر

الزمن : ثلاث ساعات

بنى أحد الصيادين مكانا يعيش فيه من الأخشاب القديمة والصناديق الخشبية والبوص  
وبعض المواد الموجودة على الشاطئ.

ارسم بالقلم الرصاص هذا المكان مبينا موقع هذا الكوخ من الشاطئ وطبيعته والخلفية  
المحيطة به.

## الانتقال إلى امتحان الورشة الإبداعية

كانت هذه نماذج لاختبارات القبول فى المرحلة الأولى، ليلتحق من ينجحون فيها بمختبر الورشة الإبداعية، كمرحلة ثانية وأخيرة، وهى التى تبدأ فيها التجربة المعقدة والثرية فى أن واحد، حيث توفر الأساتذة على ابتكار برامج مبهرة لتحقيق مختبر هذه الورشة الإبداعية، والهدف منها، بما يجعلنا نزعم بكل الثقة أننا أصبحنا أصحاب تجربة ريادية، وكاتب هذه السطور - د. مذكور ثابت - يفخر بإسهاماته فيها، هذا إلا أن ثراء هذه البرامج واتساعها وتعمدها لا يسمح بإيرادها أو الحديث عنها فى هذا المجال، إذ لا يكتفيها أقل من كتاب مستقل، لكن ما يمكن تقريره الآن حول برمجتها أن أساتذة التخصصات السينمائية قد برعوا فى إجراء التجربة، جنباً إلى جنب مع أساتذة التخصصات المساندة مثل: التدقيق الموسيقى، والتشكيل، والتحليل النفسى، وحيث كانت نسبة الدرجات التى يحصل عليها الطالب موزعة على كل ذلك، ليكون مجموع درجاته شاملاً فى التعبير عن قدراته الإبداعية جنباً إلى جنب قدراته فى التدقيق الفنى، ومن ثم يكون ذلك هو العنصر الحاسم لدى الأساتذة عبر مناقشتهم فى تقييم الناجحين وترتيب أولويات قبولهم، كلٌ فى تخصصه.

### .. هل من تقييم مستقبلى للتجربة ؟

أما عن عملية التقييم لهذه التجربة فى امتحانات القبول فلا يمكنها الاكتفاء بمناقشة وتحليل النماذج النظرية وسبل إجرائها فقط، أو مجرد رصد أوجه القصور فى بعض (أو حتى كل) تطبيقات الأساتذة والمسؤولين عن تحقيقها، وإنما هى عملية تقييم مرهونة كذلك بنتائج ما تفرزه التجربة من نوعية السينمائيين الجدد الذين سبق اختبارهم وقبولهم لدراسة التخصصات الفيلمية وفق هذه النماذج من اختبارات القدرات مروراً بتجربة اختبار الورشة الإبداعية منذ بدايتها مع مطلع التسعينيات عندما أصدر الدكتور (فوزى فهمى) قرارات العمل بالوائح المنظمة لها. أى أن أمر التقييم فى هذه الحالة يصبح اكتماله قيد التقييم النقدي لإبداعات المستقبل السينمائي فى مصر.. والذى يحق له- فى حينها- أن يعدل مسار أى تفكير نظرى فى مناهج هذه الامتحانات وما يتبعها من تنظيمات.. فإلى المستقبل إذن، دون أن نلتفت عن التاريخ.. طالما أن دراسة ما فات لا بد أن يسهم فى تطوير ما هو آت.

تعريف بالمؤلف :

أ-مراهنات الصبد بقلم خيرى شلبي  
ب-سيرة حياة

**فى التعريف بالمؤلف**  
**(١) من مراهنات الصبا :**  
**مذكور ثابت**  
**بقلم : خيرى شلبى**

فى اواسط الستينيات كان مذكور ثابت معلماً يارزاً من معالم القاهرة مثل تمثال رمسيس وباب الحديد والقلعة وحى الحسين ، وجاء علينا حين من الدهر كنا نمر على مذكور ثابت فى مكانه كقطس يومى لابد من اذانه كفروض الصلاة والزكاة والحج إلى بيت الله الحرام ، ولم يكن له مكان ثابت مع ذلك ، فهو إما فى مقهى ريش ، وإما فى مقهى سوق الحميدية فى الدور العلوى ، أو فى أتيليه القاهرة أو فى أى مقهى من المقاهى الشعبية فى حى باب اللوق ، أو مقهى الفيشاوى فى الحسين ، وأينما كان فإن صوته يبلقنا عن بعد ، فربما نكون فى سوق الحميدية ونسمع صوته يتكلم فى حى الحسين، فنشد الرجال إليه فى الحال طمعا فى لحظة من الانس والمودة والصفاء.

صوت مذكور ثابت لابد أن يبلغك مهما كنت بعيدا، فهو يتكلم بحماسة شديدة ، وانفعال صابق ، يتكلم بملء شعوره ، فى طلاقة تليق بكبار المتحدثين وعظماء المفكرين اصحاب النظريات الفلسفية، وسواء وافقته أم لم توافقه، اتفقت معه فى الراى أو اختلفت فإنك لابد أن تحبه وتنصت إليه بشغف كبير . ولو تمعنت فى كلامه فستجد فيه إماما كبيرا بنظريات السينما العالمية، والشروط الفنية الصارمة التى يجب أن تتوافر فى الفيلم الناجح وانتقاد هذه الشروط فى افلامنا المصرية المتدنية وعلاقة الواقع بالخيال والحدود الفاصلة بين الخيال الإبداعى والشطط، وكيفية اختيار الزاوية النافذة لرؤية الواقع المصرى على حقيقته ... إلخ إلخ.

أنت تحبه كلما احتد وانبرى حيث يشعل السيجارة من السيجارة ويبدو التشقق والجفاف والازرقاق فى شفتيه من فرط الانفعال والتسخين كما خيل إلينا فى حين لم نكن نعرف - ولا هو أيضا- أنه مجهد القلب، وأنه لا يجب أن يفعل ريع هذا الانفعال، لكنه فى عز الانفعال الجاد، والاحتداد، ينفجر ضاحكا فكان قلبا من السكر يتفتت فى حنكه الواسع، والفج بين السنتين الاماميتين فى الفك العلوى يضى على شكله روح طفل نبتت أسنانه مبكرا يهتز جسده القصير المكدوك ويشرق وجهه الصعيدي الأسمر، يكرنى بخالى عبدالسلام أبوسليمة، الأسطى فى ماكينة الطحين. الخالق الناطق هو، يكرنى بشخصية عبدالهادى فى رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى، يكرنى بريشة أفندى مدرس اللغة العربية الذى لولا بلاغته وتبحره فى فقه اللغة وقدرته على التوصيل ما أحببنا اللغة العربية وعشقنا فنونها وأدبها،



يذكرنى بسمكرى فى بلدتنا اسمه عبدالنعم العقدة كان بارعا فى شيتين براعة مذهلة: تسليك  
ولحام بوابير الجاز والكلام الحكيم المفحم، يذكرنى بصور كثيرة شديدة الحميمية قوية  
الرسوخ فى النفس.

لهذا أحببت مذكور ثابت كأحد اقاربى الاعزاء.. وأغلب اليقين انه تمتع بنفس الدرجة من  
الحب لدى الكثيرين من أبناء جيلنا، وكنا نعلق الآمال العريضة فى شخصه كمخرج سينمائى  
سيغير من مسيرة السينما المصرية فى قابل الأيام.

الملف الأزرق الشهير الذى كان مفرودا امامه دائما لا يغيب عن بالى، فى الغالب يحتوى  
على مشروع سيناريو يواصل الكتابة فيه ليقوم بإخراجه. وأقد ظللنا لسنوات طويلة ننتظر  
فيما عظيما فى ضمير الغيب من إخراج مذكور ثابت، فى اثناء ذلك كان حماس الشباب يقسو  
بنا على الكثيرين لمجرد انهم أخفقوا فى عمل أو حتى فى جزء من عمل، لكن الكثيرين منا  
كانوا مستعدين لأن يتقبلوا من مذكور أى عمل، نظرا للثقة فى انه يحتوى على مضمون جيد  
سواء كان فنيا أو إنسانيا. ولهذا تقبلنا منه فيلما لعل اسمه - إن لم تخنى الذاكرة- الواد  
الغيبى، كما تقبلنا فكرة أن يخرج ثلث فيلم بعنوان «صور ممنوعة» بالاشتراك مع اشرف فهمى  
ومحمد عبدالعزیز، ايماننا منا بأن الموهوبين دائما محاطون بسوء الحظ لكنه كان موقفا فى  
افلام تسجيلية مثل فيلم «ثورة المكن» وفيلم «السماكين فى قطر» وبقي المشروع السينمائى  
لمذكور ثابت مؤجلا من جانبه، ومتوقعا من جانبنا طوال سنوات الصبا والشباب وحتى  
الكهولة، إلى أن غافلنا واختفى، لنعلم بعد حين أنه قد حصل على درجة الدكتوراه وأصبح  
أستاذًا مرموقا بمعهد السينما، وأصبح يستخدم سحره الشخصى الفاتن فى السيطرة على  
قلوب وعقول تلاميذه الكثيرين الذين أصبحوا ينافسوننا فى حبه بل استولوا عليه تماما حتى  
بعد أن أصبح مسئولًا عن المركز القومى للسينما بمسك بيده مفاتيح الذاكرة السينمائية.

وحين قرأت مؤخرا رسالتيه للماجستير والدكتوراه بعد نشرهما فى كتابين عظيمين،  
وجبتنى أصبح فى صورته المائلة أمامى: «دا أنت مكار مكر يا مذكور» لقد اتضح لى انه طوال  
سنوات الصبا كان يتدرب فينا على الفكر النظرى، وأن موهبته الأصلية علمية أكاديمية فى  
اساسها، الدليل على أن رسالته للدكتوراه «النظرية والإبداع» بحجمها الضخم- فيها جهد  
نظرى وتحليلي جدير بالاحترام.

حقا ترى هل انمحت شخصية المخرج تحت طفيان شخصية الفكر النظرى والاستاذ؟ أيا ما  
كان الأمر فنحن الكاسبون لأن شخصية المخرج التى كنا ننتظرها أصبحت عشرات من  
المخرجين الموهوبين تلقوا العلم على يد هذا المتكلم الجميل الاصيل.

خيرى شلبى

م ١٩٩٦م

## المخرج والكاتب السينمائي الدكتور مكيور ثابت

●● استاذ بقسم الاخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة، وقد ظل رئيسا للمركز القومى للسينما فى مصر منذ يونيه ١٩٩٢م حتى اكتوبر ١٩٩٩م. ويشغل حاليا منصب رئيس الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر.

●● من مواليد قرية كوم اشقاو بطما- سوهاج فى ١٩٤٥/٩/٢٠م. وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة.

●● تخرج ضمن الرعيل الاول فى المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيه ١٩٦٥، وكان ترتيبه الاول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من اوائل اعضاء هيئة التدريس بالمعهد.

●● يتولى تدريس مواد: تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الاخراج السينمائي، ويشرف على مجموعة سنوية من افلام التخرج لقسمى الاخراج والسيناريو، واستاذ الورشة الابداعية فى الاخراج السينمائي، وحلقة ابحاث قم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الابحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.

●● كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات.

●● كتب واخرج اول افلامه «ثورة المكن» فى يونيه ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الاولى فى إخراج الافلام التسجيلية من مهرجان الاسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية.

●● فى اغسطس ١٩٦٩، بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب واخرج «حكاية الأصل والعصوة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة» (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة» كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ: اشرف فهمى، محمد عبدالعزیز، مكيور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائي الدولى ١٩٧٢.

●● عمل مراسلا حروبيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، اثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى اكتوبر ١٩٧٣.

●● فى ١٩٧٥ اخرج الفيلم الكوميدي «الولد القبي» بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية، فركز على كتابة وإخراج الافلام التسجيلية، ومن اهم افلامه: على ارض سيناء (١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠)، وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥) ومذكرات بدر ٢ (١٩٩٢/٨٩) وسلسلة افلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق (٧٢ دقيقة/ ١٩٩٨) ثم فيلمه الكبير «سحر ما فات فى كنوز الروايات»، عن قضية الوثائق السينمائية فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى بداية القرن ٢١

●● حصل على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنة الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٢) وذلك عن فيلمه الكبير (السماكين فى قطر) (٦٠ ق) وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه للجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨) للفيلم الكبير (ينابيع الشمس) من إخراج جون فينى.

●● فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى: (الصوت، الأرقام، الفم) وفى ٩٠ / ١٩٩١ مقررًا للجنة التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢).

●● شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، واللجنة العليا للمهرجانات..... إلخ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما، وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

●● رأس وفد مصر ومثل مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية.

●● تم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج للسينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦ ، وشارك فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو-الدولى الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان أزميز السينمائى بتركيا عام ١٩٩٨ ، وعضوا مقررًا بلجنة تحكيم مهرجان السينما الافريقية فى خريبكة بالمغرب عام ٢٠٠٠ وعضوا بلجنة التحكيم الدولية بمهرجان مسقط السينمائى الثانى يناير ٢٠٠٢.

●● دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية.

●● تولى العمل «مقررًا للجنة تطبيق اللوائح الجامعية باكاديمية الفنون».

●● عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتليفزيونى.

●● كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبي ، كما عمل منسقًا لتحرير فصلية «الفن المعاصر» التى كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسًا لتحرير «دراسات سينمائية» التى أصدرها المعهد العالى للسينما.

●● صدرت من تاليفه عدة كتب : « النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى » (عام ١٩٩٢م) و « الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى » (عام ١٩٩٤م) و « الفنان السينمائى » (١٩٩٧) وكتاب « تلج فوق صدور ساخنة » (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائى صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا ثم كتاب « ألعاب الدراما السينمائية » (٢٠٠١).

●● تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية وأهمها تأسيس ونشر «ملفات السينما» التى أصدر منها خمسة عشر مجلدا تضمنت مقدمات بحثية بقلمه، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام قاربت المائة فيلم (تسجيلى وقصير) مع تنظيم «أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة» لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى.

●● آخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان فى تكريم مهرجان جرش الدولى له عام ٢٠٠١ بمناسبة مرور ٢٠ سنة على أول فيلم تجريبى فى السينما المصرية. (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسعاة صورة) من إخراج مذكور ثابت.

●● أوردت موسوعة «إيدى ميديا» الفرنسية ضمن أهم الأحداث فى العام فيلم مذكور ثابت «ثورة المكن» فى عام ١٩٦٧، وفيلمه التجريبى «حكاية الأصل والصورة» فى عام ١٩٧٠.

●● عرف عنه مطالبته بإلغاء الرقابة منذ بداية رئاسته للرقابة ومن أهم إنجازاته «شورى النقاد» التى يوسع بها دائرة الاستشارة فيما يتعلق بالمواقف المختلف عليها فى الرقابة.

رقم الايداع: ٢٠٠٢/١٣٩٨٧  
L.S.B.N 977 - 01 - 7988 - 4







لقد أدركنا منذ البداية  
أن تكوين ثقافة المجتمع  
تبدأ بتأصيل عادة  
القراءة، وحب المعرفة، وأن  
المعرفة وسيلتها الأساسية  
هى الكتاب، وأن الحق فى  
القراءة يماثل تماماً الحق  
فى التعليم والحق فى  
الصحة.. بل الحق فى  
الحياة نفسها.

سوزانه مبارك

Bibliotheca Alexandrina



0548484

مكتبة  
الجامعة  
الاسكندرية